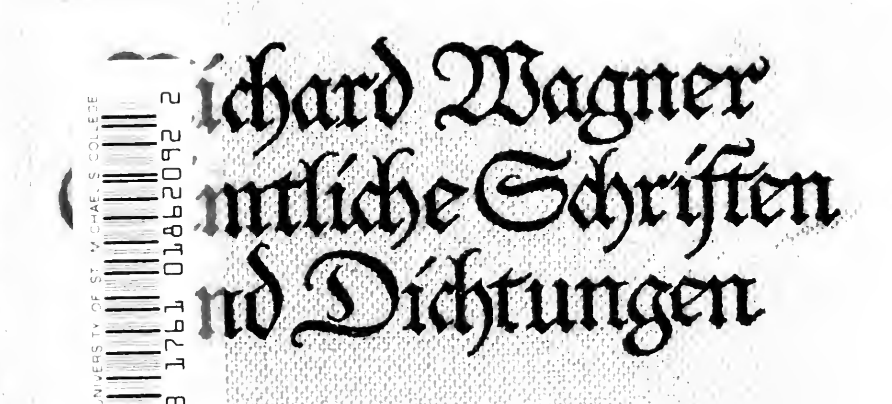
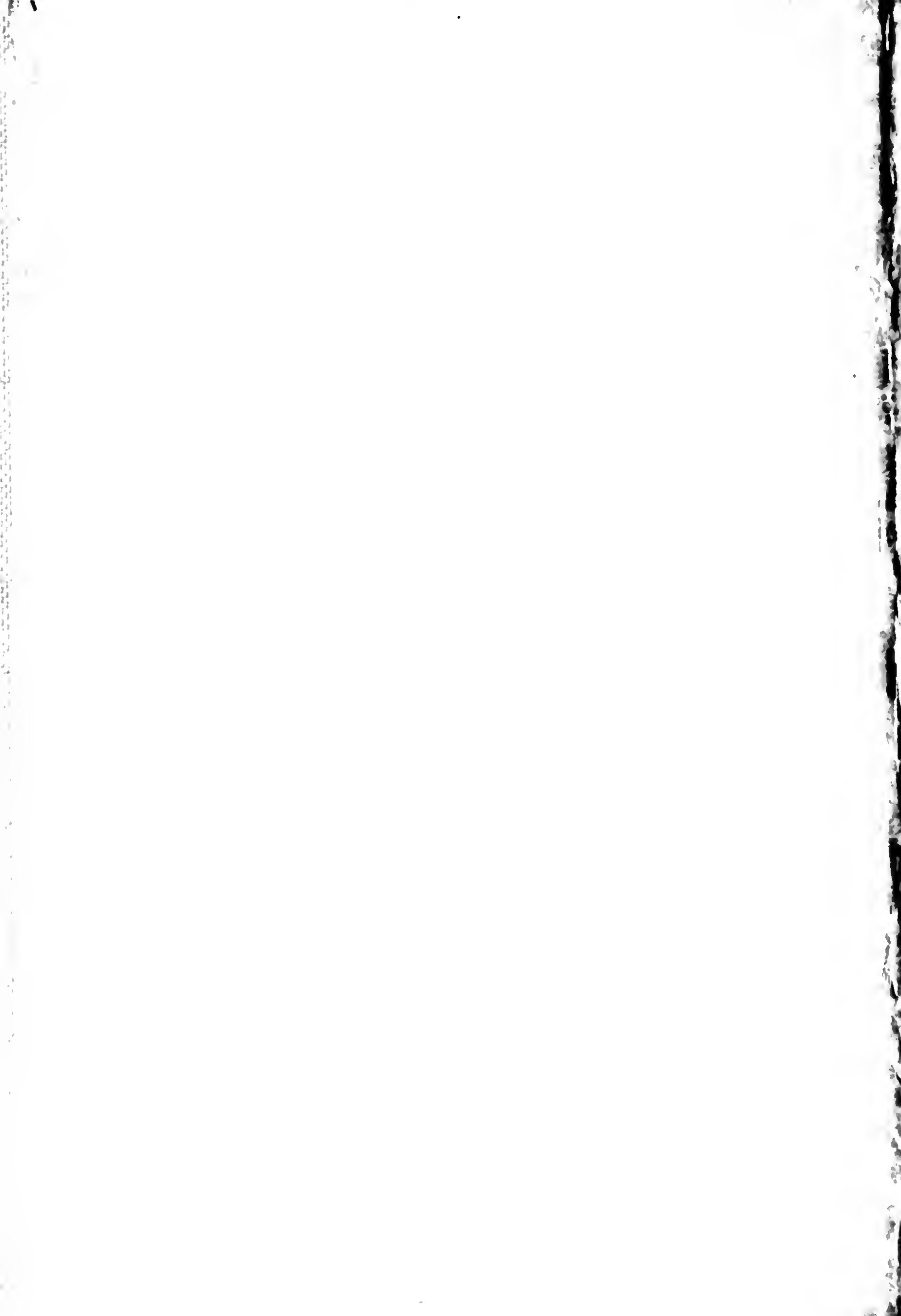
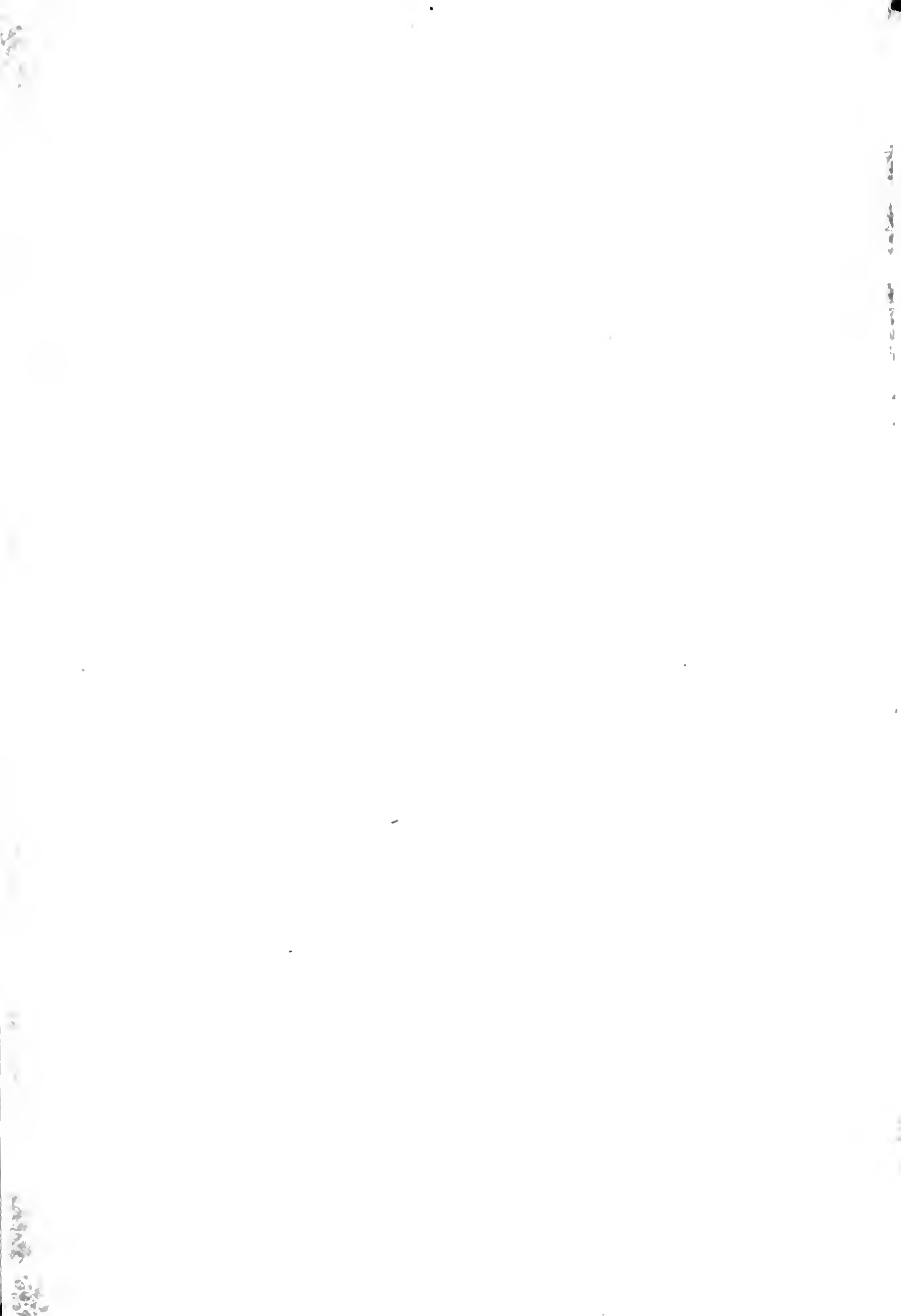


# …ichard Wagner …mtliche Schriften …nd Dichtungen



Volks-Ausgabe

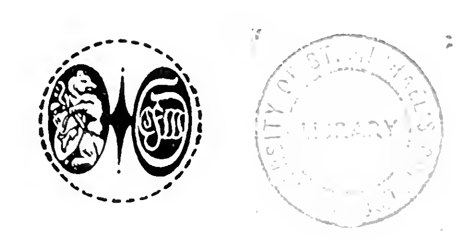






# Richard Wagner
# Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe



Sechste Auflage

Fünfter Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

# Inhaltsverzeichnis.



# Einleitung

## zum fünften und sechsten Bande.

Für die Anordnung des Inhaltes dieser beiden Bände mußte ich der Berücksichtigung der Zeitfolge, in welcher die hier gesammelten Schriften zueinander gehören, einigermaßen entsagen. Alle diese Abfassungen fallen in die Periode meines Lebens, welche vorzüglich von der Konzeption und der Ausführung meiner Dichtung des großen Bühnenfestspieles: „Der Ring des Nibelungen" erfüllt war; zum Teil gehören sie sogar schon in die Zeit der musikalischen Ausführung dieser Dichtung, über deren Schicksale ich mich schließlich selbst in einem epilogischen Berichte neuester Fassung mitteile.

Es war um jene Zeit mir bereits nicht mehr darum zu tun, die von mir in den vorangehenden ausführlicheren Arbeiten angeregten Probleme planmäßig weiter zu verfolgen; nur gelegentlichen Veranlassungen gab ich daher nach, wenn ich fortgesetzt noch meine Gedanken über das sie Betreffende zu formulieren suchte.

Die Besonderheit dieser gelegentlichen Veranlassungen wird dem Leser leicht zu erkennen sein; in Wahrheit kamen sie selbst mir meistens störend, und fast mit Widerwillen folgte ich nur den mir entstehenden Anregungen. Doch kam mir nun bereits der Vorteil zu gut, nicht mehr in das Abstrakte hinein konstruieren zu müssen, sondern nur an den konkreten Fällen, welche sich eben als Veranlassung hierzu darboten, meinen Hauptge-

danken sich befestigen lassen zu können. Ich glaube, daß hierin die große Begünstigung besteht, welche in unsrer Zeit der Journalistik eine früher so unbekannte Bedeutung und ein wirkliches Übergewicht über die eigentliche Bücher-Schriftstellerei verschafft hat. Es hat etwas Verlockendes, an dem geringfügigsten Falle, welchen uns die gemeine Tageserfahrung vorführt, die Richtigkeit des uns einnehmenden Grundgedankens zu demonstrieren, besonders weil wir auch annehmen müssen, daß er in dieser Form am schnellsten eine Beachtung finde, welche ihm, wenn er in seiner abstrakten Nacktheit vorgetragen wird, gemeiniglich versagt ist. Das Schlimme ist nur wiederum, daß der Gedanke bei dieser Gelegenheit mißverstanden wird, da das vorherrschende Interesse an dem Stoffe, welcher eben die gelegentliche Veranlassung gab, eine klare Besinnung so selten und wenig aufkommen läßt. Ich habe dies an dem Verständnisse, welches meinem Aufsatze über das „Judentum in der Musik" zuteil wurde, am deutlichsten erfahren müssen. Nur sehr wenigen ging es auf, daß es nicht die allseitig offenkundige Erfahrung war, welche ich etwa erst noch in ein grelles Licht zu setzen mir hätte angelegen sein lassen, sondern daß ich an diese ganz gemeine Erfahrung eben nur die Entwicklung eines Gedankens zu knüpfen mich veranlaßt fühlte, welcher in Wahrheit von dem vermuteten Vorsatze, ungeheure Kränkungen zu verüben, weit ab lag. Hiergegen hatte ich nun die Erfahrung zu bestätigen, daß allerdings die heutige Tagesschriftstellerei durch das Gegenteil der von mir befolgten Auffassung sich interessant zu machen und zu erhalten sucht: durch Aufstellung einer ästhetischen, philosophischen oder moralischen Maxime sucht man sich hier nämlich nur so weit zu empfehlen, daß die Absicht einer rein persönlichen Animosität, durch welche das eigentliche Leben in die Sache kommt, darunter versteckt werde. So kann es jemandem, dem es aufrichtig um den Gedanken zu tun ist, nicht erspart bleiben, mit jenen zusammengeworfen zu werden, welche den Gedanken nur zum Vorwande nehmen; denn gerade sein Eifer für die Darlegung seines Gedankens läßt ihn alle Rücksicht auf persönliche Verhältnisse vergessen.

Je unrichtiger daher derartige, durch individuelle Anregungen entstandene Auslassungen über theoretische Probleme bei ihrem Erscheinen auf der Oberfläche der Tagesschriftstellerei be-

urteilt werden, desto gerechter muß es dünken, wenn gerade solche Arbeiten durch eine Zusammenstellung von der Art, wie ich sie den meinigen hier zu geben mir gestatte, erst in das ihnen nötige Licht gestellt werden, wo sie dann dem späteren Beurteiler eben nur den ihnen wesentlich innewohnenden Gedanken mitteilen.

In einem ähnlichen Sinne dürften auch die in diesem fünften Bande gegebenen Anleitungen zur Aufführung zweier meiner Opern noch der Beachtung wert erscheinen, trotzdem diese Aufzeichnungen zunächst nur einem durchaus praktischen Zwecke des Augenblickes dienen sollten. Daß dieser praktische Zweck so vollständig unerreicht blieb, bestimmte mich aber noch besonders zu die Mitteilung dieser Arbeiten. Ich muß nämlich fast nur wünschen, daß diese ausführlichen Anleitungen aus dem Grunde genauer geprüft werden, um dem Leser eine Vorstellung davon zu erwecken, wie es mir zumute sein mußte, als ich mit der Zeit erfuhr, daß sie von denjenigen, für welche sie abgefaßt und denen sie von mir mitgeteilt waren, nicht der mindesten Beachtung, ja nicht einmal des Durchlesens gewürdigt worden sind. Namentlich die Anleitung zur Aufführung des „Tannhäuser", welche ich in sauberem Drucke hatte herstellen lassen, war von mir, in mehrfachen Exemplaren, an alle die Theater, welche diese Oper gaben, zur Austeilung an die betreffenden Dirigenten und ausführenden Künstler übersandt worden. Sehr betroffen war ich nun darüber, später erfahren zu müssen, daß selbst ein so tief ernstlicher Künstler, wie der früh verschiedene Ludwig Schnorr, nicht die mindeste Kenntnis von dieser Mitteilung empfangen hatte, bis mir denn ein Zufall das Rätsel löste. Mir selbst nämlich war das letzte Exemplar der Broschüre ausgegangen, was mich veranlaßte, bei der Intendanz eines damals mir näher stehenden Hoftheaters einem der sechs Exemplare, welche ich ihm früher zugeschickt hatte, für mich nachzufragen. Da fanden sich glücklich alle diese sechs wohlverwahrt in dem Archiv eingeschlossen: keines davon war auch nur berührt, dennoch aber als Eigentum unter Riegel gehalten worden.

Ich fürchte nun, daß es vielen der schriftlichen Aufsätze, welche ich zu ihrer Zeit alle veröffentlicht habe, nicht anders als jener Anleitung zur Aufführung des „Tannhäuser" ergangen

sein möge. Der geneigte Leser, für den ich sie jetzt wie aus dem Grabe hervorziehe, möge nun darüber urteilen, ob ich ein ernstliches Interesse daran haben durfte, gerade diese Variationen über das große Thema, welches mir seine Aufmerksamkeit zuwendete, ihm vorzuführen, wie es hiermit in einer, zwar nicht ganz logischen, doch den Umständen gemäß mir zweckdienlich erscheinenden Weise, geschieht.

Über die

# „Goethestiftung".

## Brief an Franz Liszt.

Lieber Freund!

Ich bin Dir die Mitteilung meiner Ansicht über Deinen Entwurf zu einer „Goethestiftung" schuldig.

Habe ich nötig, zuvor Dir zu versichern, daß ich das, in öffentlichen Blättern ausgesprochene, unbedingte Lob des Feuers und der Schönheit Deiner Auffassung jener Idee durchaus unterschreibe? Ganz abgesehen von Deiner sehr ungewöhnlichen Stellung zu der Frage und davon, daß Du in dieser Stellung den Gegenstand bei weitem edler und würdiger erfassest als diejenigen, die ihm eigentlich viel näher stehen sollten, muß Dir das Zeugnis gegeben werden, daß Du die Wirksamkeit einer „Goethestiftung" der eigentlichen Absicht nach überhaupt einzig richtig erfaßt hast.

Ich habe seitdem mehreres Weitere über das Projekt gelesen, unter anderm neulich den Aufsatz von Schöll im „deutschen Museum", in welchem der Fonds der „Goethestiftung" unumwunden zur Unterstützung für die bildenden Künste allein beansprucht wird. Dies und manch' andre Betrachtung läßt mich nun das Unternehmen in einem etwas andern Lichte ersehen, als es Dir notwendig geschienen haben kann. Ich sage

Dir ganz offen, daß ich an dem Zustandekommen einer „Goethestiftung" vollständig zweifle, mindestens daran, daß sie in Deinem Sinne zustande komme. Du willst eine Vereinigung, wo die vollste Uneinigkeit aus der Natur der Dinge bedingt ist. Bei der gänzlichen Zersplitterung unsrer Kunst in einzelne Künste spricht jede dieser Künste die Suprematie für sich an; und mit genau demselben Rechte, wie die andre, wird jede einzelne sich dahin geltend zu machen wissen, daß sie mindestens die unterstützungsbedürftigste sei. — Wir haben keine Dichtkunst, sondern nur eine poetische Literatur: hätten wir eine wirkliche Dichtkunst, so würden alle übrigen Künste in dieser enthalten sein, von ihr ihre Wirksamkeit erst angewiesen bekommen. Die poetische Literatur hilft sich gegenwärtig ganz von selbst: vermittelst des Buchhandels teilt sie sich in weiter Verbreitung mit und macht sich zu Geld; ähnlich ist es mit unsrer Literaturmusik. Maler und Bildhauer haben es dagegen unbedingt schwerer: zwar haben auch sie gewußt ihre Kunst zur Literatur zu machen; Kupferstiche und Lithographien verbreiten ihre Werke durch den Kunsthandel unter das Publikum: da es bei ihren Leistungen aber auf das plastische Original bei weitem mehr ankommt, als z. B. bei einem Literaturgedichte auf das Manuskript des Verfassers, das an sich nur als Kuriosum, nicht aber als Kunstwerk Wert haben kann, — da ferner dieses Original nur in einem Exemplare besteht, und der Verkauf dieses kostspieligen Exemplares eben die Schwierigkeit für den Maler oder Bildhauer ausmacht, so müssen sie, denen die künstlerisch fühlenden und lohnenden Fürsten der Renaissance immer mehr ausgehen, die Geldfürsten unsrer Tage aber immer gleichgültiger den Rücken wenden, am ersten auf die Gründung von Vereinen und Gesellschaften, sowie auf deren zusammenschließende Wirksamkeit, sich hingewiesen sehen. Die Kunstvereine werden jetzt immer mehr die eigentlichen Brotgeber der bildenden Kunst, und eine „Goethestiftung" kann in den Augen unsrer bildenden Künstler gar nichts andres heißen, als ein Goethe-Aktien-Kunstverein: Mitglieder zu diesem Vereine werden sich — wie man gewiß endlich auch vorschlagen wird — am zahlreichsten und zahlungslustigsten finden, wenn man an jedem Goethetage eine Kunstlotterie statthaben läßt. Zu solchen Forderungen sehen sich unsre bildenden Künstler durch die Not gedrängt, und es dürfte

in der Tat schwer werden, die Gerechtigkeit ihrer Notforderung zu bestreiten, weil sie diese Forderung in Wahrheit an ein künstlerisches Moment anknüpfen, nämlich daß ihre Kunstprodukte in Originalexemplaren bestehen, die nicht vervielfältigt werden können, ohne ihre wirkliche künstlerische Eigenschaft zu verlieren. Dichtern und Musikern können sie sagen, daß ihnen, falls sie aus der Literatur zum wirklichen Leben herausgehen wollen, unsre zahlreichen Theater und Konzertanstalten zu Gebote stehen, in denen sie ihre Werke, „wenn sie nur den Geschmack des Publikums zu treffen wissen", zu jeder Zeit und an jedem Orte durch Aufführungen vervielfachen und bezahlt machen können; wogegen *ihre* Werke eben zur monumentalen Einheit verdammt und deshalb auch einem besonderen Schutz zu empfehlen seien, der für Dichter und Musiker gänzlich unnötig erscheinen müsse.

Würde somit keine höhere Absicht hierbei in das Auge gefaßt, so könnte, wenn von Verwendung der Geldmittel einer „Goethestiftung" die Rede ist, gerechterweise eigentlich nur die bildende Kunst in Betracht kommen; und die hierin gemachten Erfahrungen haben Dich auch jedenfalls bestimmt, in Deinen Vorschlägen auf die Befriedigung *aller* Künstlerstände auszugehen. Eine höhere Absicht ist aber zugleich vorhanden, und deutlich sprichst Du sie aus, wenn Du im allgemeinen auf Förderung von solchen Werken dringst, die ihrem Charakter nach nicht auf den herrschenden Geschmack des Publikums als Lohngeber angewiesen sein dürfen und daher besondere Anstrengungen von seiten der höheren Kunstintelligenz zu ihrer Förderung nötig haben. Du zielst unverkennbar auf die Unterstützung von Kunstrichtungen ab, die sich ihrer Eigentümlichkeit wegen nur schwer Bahn brechen können: hierbei kannst Du aber unmöglich die bildende Kunst im Auge haben, sondern nur die Dichtkunst und Musik insofern, als diese aus der Literatur heraus zum sinnlich darzustellenden Kunstwerke sich anlassen. Der bildende Künstler hat für Anerkennung, Erfolg und Lohn seiner Leistungen nur mit jener fein erzogenen Kunstintelligenz zu tun, die an sich eben als fähig betrachtet wird, neue eigentümliche Richtungen zu erkennen, und deshalb zur ihrer Förderung beitragen soll; gar nicht in Berührung, am allermindesten in Abhängigkeit, gerät er aber mit dem, von ihm gänzlich un-

beachtet gelassenen, wirklichen Publikum, an welches der Dichter mit seinem sinnlich darzustellenden Kunstwerke sich fast einzig wendet, und welchem gegenüber eine besondere Förderung von seiten der Kunstintelligenz allein als notwendig und wirksam gedacht werden kann. Bleibt nun Dichtkunst und Musik nur Literatur, so bedürfen sie einer besonderen Förderung, wie durch den Goetheverein, gar nicht, und der bildende Künstler hat durchaus recht, wenn er sie ihnen verwehrt wissen will, so lange die ganze Wirksamkeit der „Goethestiftung“ eben nur im Kreise der Kunstintelligenz und nur ihr wiederum gegenüber sich kundgeben, nicht aber in eine fördernde Beziehung zum wirklichen Publikum treten soll. Handelt es sich bei Dichtern und Musikern aber darum, das papierne Kunstwerk zum wirklich dargestellten zu machen, aus dem literarisch formulierten Gedanken zur einzig wirksamen Wirklichkeit als Kunsterscheinung zu gelangen, so ändert sich die uns vorliegende Frage allerdings gewaltig; denn es fragt sich plötzlich nun darum, wie dem Dichter die Organe der Verwirklichung erst zu verschaffen seien, die dem bildenden Künstler in seinem mechanischen Apparate mit leichter Mühe zu Gebote stehen? Der Maler und Bildhauer hat die Mittel, sein Kunstwerk — so wie er es konzipierte und einzig seiner Fähigkeit nach auszuführen vermag — vollkommen fertig und kenntlich hinzustellen: es kann sich bei ihm, rein praktisch aufgefaßt, nur um eine Entschädigung für seine aufgewendete Zeit und das technische Material handeln, — ein Material, das er für bare Auslage mit Sicherheit sich zu verschaffen weiß. Ist der hierauf bezügliche Handel abgeschlossen, hat er sich Material und Zeit verschafft, oder hat er für dessen Aufwendung sich entschädigt, so ist die rein soziale Frage der Existenz seines Kunstwerkes gelöst, das er nun in seiner vollen, zweifellosen Wirklichkeit nur noch der künstlerischen Beurteilung zu empfehlen hat: die Frage, wie hoch der Genuß seines Kunstwerkes als geistiges Produkt belohnt werden soll, ist dann eine ganz andre, die mit der Förderung seines Kunstwerkes bis zur Ermöglichung eines unbefangenen Urteiles über dasselbe nichts zu tun hat. — Wie steht es dagegen mit dem Werke des Dichters und Musikers, wenn es aus dem literarisch formulierten Gedanken zur unfehlbar bestimmenden sinnlichen Erscheinung gelangen soll?

Fassen wir zunächst den Dichter allein in das Auge. —

Dieser dringt zur Wirklichkeit des Kunstwertes — in dem Sinne der Wirklichkeit des Werkes der bildenden Kunst — nur im Drama vor, und zwar eben nicht im Literaturdrama, sondern in dem auf der Szene wirklich dargestellten. Wie verhalten sich nun die Organe dieser szenischen Darstellung zu den mechanischen Instrumenten und dem Materiale des Bildhauers oder Malers? Gerade wie Organismus zum Mechanismus überhaupt. Die verwirklichenden Organe des Dichters sind nichts minderes als menschliche Künstler, und die Kunst der dramatischen Darstellung ist wiederum eine eigentümliche, durch und durch lebenvolle Kunst. Wo findet der Dichter diese, einzig sein Werk ermöglichenden Künstler und diese, seinen Gedanken verwirklichende Kunst, die als Werkzeuge und Werk der Mechanik dem bildenden Künstler überall, wo moderne Zivilisation sich ausgebreitet hat, mit leichter Mühe zu Gebote stehen? Maler und Bildhauer antworten: auf unsern Theater, von denen fast jede Stadt eines besitzt. — Die Sache wäre somit sehr kurz abgemacht, wenn nicht aus der Erfahrung die andre Frage entstünde, ob diese Theater wirklich die Kunstmittel enthielten, die dem Dichter, den wir im Sinne der „Goethestiftung“ im Auge haben, ebenso unzweifelhaft sichere Organe zur Verwirklichung seiner Absicht bieten, als der Bildhauer in Ton, Stein und Meißel, oder der Maler in Leinwand, Farbe und Pinsel sie zur Verfügung hat? Wem sollte es einfallen können, diese Frage mit Ja beantworten zu wollen? — Da wir gerade von einer „Goethe“stiftung sprechen, so läge uns — dächte ich — die Erfahrung nicht so weit ab, daß unser größter Dichter jene künstlerischen Organe zur Verwirklichung seiner höchsten Absichten eben nicht fand: wir sehen, daß dieser Dichter durch seinen inneren Gestaltungstrieb zu jeder Zeit auf die vollendetste Äußerung dieses Triebes im wirklichen Drama hingedrängt wurde; wir sehen ihn mit unendlicher Sorge und Mühe sich dem Versuche hingeben, sich aus dem vorhandenen Theater jenes verwirklichende Organ zu gewinnen; wir sehen ihn endlich in verzweiflungsvoller Unlust sich von dieser Qual abwenden, um im bloß literarischen Schaffen, im wissenschaftlichen Tichten und Trachten, eine gedachte künstlerische Ruhe und Erholung zu gewinnen, — und könnten einen Augenblick im Zweifel darüber sein, ob einem Dichter im Goetheschen Sinne die Organe zur Verwirk-

lichung des dichterischen Kunstwerkes leicht und mühelos, oder überhaupt nur vorhanden wären? — Wohl sind Theater vorhanden und in jeder Stadt wird fast jeden Abend Theater gespielt: aber es ist auch eine Literatur vorhanden, die in ihrem edelsten Geiste fast nur von der Unmöglichkeit lebt, in der sich unsre wahrhaft dichterischen Köpfe befinden, diesen Theatern zur Verwirklichung ihrer Absichten beikommen zu können. Unsre Theater stehen mit dem edelsten Geiste unsrer Nation in gar keiner Berührung: sie bieten Zerstreuung für die Langeweile, oder Erholung von geschäftlichen Mühen, und bestehen somit durch eine Wirksamkeit, mit welcher der wahre Dichter durchaus nichts gemein hat; den Stoff zu ihren Produktionen nehmen sie vom Auslande, oder aus Nachahmungen desselben, die genau nur für den Zweck der eben bezeichneten Wirksamkeit verfertigt sind: ihre künstlerischen Darstellungsmittel bilden sich wiederum gerade nur für diesen Zweck — und der dichterische Geist steht vor dieser Erscheinung mit der vollkommensten Kälte der Resignation in sich gekehrt, um mit Papier und Feder, oder Druckerschwärze, sich für seine imaginäre Verwirklichung zu begnügen.

Was würde uns nun der Maler und Bildhauer antworten, wenn wir ihm sagten: begnüge dich mit Papier und Bleistift, verzichte aber auf Farbe und Pinsel, auf Stein und Meißel, denn diese gehören nicht dem Künstler, sondern der öffentlichen Industrie? — Er würde erwidern, daß ihm dadurch die Möglichkeit der Verwirklichung seines künstlerischen Gedankens entzogen, und er somit in den Zwang versetzt wäre, diesen Gedanken nur andeuten, nicht aber ausführen zu dürfen. — Wir könnten ihm dann entgegnen: nun so nimm die Werkzeuge der Industrie zur Hand, wie du sie dem Dichter mit unserm industriellen Theater zumutest; ordne deine Absicht dem Zwecke und dem Materiale des Butikenschildmalers oder des Grabsteinhauers unter, so wirst du ganz dasselbe tun, was du dem Dichter mit der Verweisung auf unsre Bühne zuerkennst. Findest du, daß deine Absicht hierbei vollkommen entstellt und unverständlich gemacht werden würde, so geben wir dir dann den Rat: begnüge dich also eben auch damit, deinen Gedanken nur durch den Entwurf anzudeuten; verkaufe den Entwurf beim Kunsthändler, und du hast den Vorteil, denselben in tausenden von gestochenen oder lithographierten Exemplaren wohlfeil verbreitet

zu sehen! Sieh', hiermit begnügt sich ja auch der Dichter unsrer Tage; solltest du mehr verlangen können wie er, und namentlich unter der Begünstigung einer „Goethestiftung“? — In Wahrheit verlangt der bildende Künstler mehr; er will eben sein verwirklichtes Kunstwerk gefördert haben: der Bildhauer will seine Statue in Marmor oder Erz, der Maler sein Gemälde mit Farbe auf Leinwand ermöglicht und diese Ermöglichung durch einen zugesicherten Absatz seines Kunstexemplares gewährleistet sehen. Deshalb auch will er eben den Dichter von der Konkurrenz ausgeschlossen wissen, weil er diesen nur als Literaten im Sinne hat, dem sein Material leicht zu verschaffen ist, und der durch den Buchhandel bereits seinen Zweck, sei es Lohn oder Anerkennung, erreichen kann: das, was der bildende Künstler, von vornherein verschmäht, die bloß literarische Wirksamkeit, mit dem soll sich der Dichter ein- für allemal begnügen, und um dieser geforderten Begnügung willen wiederum von der Konkurrenz ausgeschlossen sein.

Wie wäre es nun, wenn der Dichter — zumal in vernünftiger Betrachtung der Bedeutung einer „Goethestiftung“ — herantrete und erklärte, mit der bloßen Literaturrolle sich nicht begnügen, seinen Gedanken im Literaturgedichte nicht mehr nur entworfen, sondern im szenischen Kunstwerke ebenso lebendig verwirklicht sehen zu wollen, wie Maler und Bildhauer im farbigen Ölgemälde oder in der marmornen Statue seinen Gedanken hinstellt? Wie wäre es ferner, wenn er, in Erwägung der Untauglichkeit der vorhandenen Theater, unter Anrufung des Namens Goethes darauf dränge, daß ihm zu allernächst das künstlerische Organ zu jener ihm nötigen Verwirklichung in einem, dem Wesen seiner höheren Absicht entsprechenden Theater geschaffen werde, da sich der Dichter unmöglich ein Theater in der Weise selbst verschaffen kann, wie der bildende Künstler in seinem technischen Materiale das Mittel der Darstellung sich leicht gewinnt? Möglich, daß in selbstgefälliger Zerstreutheit der bildende Künstler diese Forderung als übertrieben und zu der seinigen nicht stimmend ansehen dürfte. Der Dichter, vorläufig auf den Umstand sich stützend, daß es sich hier zufällig nicht um eine Stiftung zu Ehren Dürers oder Thorwaldsens, sondern Goethes handle, hätte ihm dann aber noch etwas schärfer zuzusetzen, indem er ihm erklärte, daß das Dichterwerk, ohne seine

Verwirklichung auf der Szene, mit dem verwirklichten Kunstwerke des Bildners zusammengehalten, in der allerungerechtesten Mißstellung dem öffentlichen Kunsturteile vorgeführt würde, und daß eine solche Mißstellung — mindestens im Sinne einer „Goethestiftung“ — eine vollendete Unwürdigkeit wäre; daß ferner eine „Goethestiftung“ nur dann einen vernünftigen Zweck habe, wenn sie zu allernächst für die Beschaffung der Mittel sorge, durch welche eine Gleichstellung der Kunstarten im Vermögen ihrer Kundgebung erreicht würde, und daß sie in dem vorliegenden Falle um so energischer zu wirken habe, als es — zu Ehren des Andenkens unsres größten Dichters — die Aufhebung der Mißstellung der Dichtkunst zu bezwecken gelte.

Ich weiß nicht, ob bildende Künstler dies begreifen und zugeben werden; für jetzt möge uns das aber nicht kümmern, denn hoffentlich sind sie bei einer „Goethestiftung“ nicht die Tonangeber.

Gedenken wir nun noch des Musikers, um uns schnell über seine Stellung zur „Goethestiftung“ zu einigen. — Dem Musiker bieten sich für die Verwirklichung seiner reicheren Konzeptionen zwei Wege zur Öffentlichkeit dar: der Konzertsaal und — ebenfalls das Theater. Was er für kleinere Kunstkreise schafft, steht der poetischen Literatur gleich, die ja auch vorgelesen und deklamiert wird, und mit der wir hier nichts zu tun haben wollen. Der Konzertsaal mit seinem Orchester und Sängerchore ist bei uns meist überall so beschaffen, daß er dem absoluten Musiker als ein vollkommen entsprechendes Organ seiner Absichten gelten kann: in diesem Genre sind die Deutschen original geblieben, weder Franzosen noch Italiener bestreiten ihnen das Feld. Alles hierauf verwendete Genie der Nation ist ganz entsprechend gefördert worden; Mittel und Zweck sind hier vollkommen in Harmonie, und wenn unsre Konzertinstitute einer ästhetischen Kritik mancherlei zu bedenken geben, so liegt dies in der Natur des Genres selbst, das hier gepflegt wird, nicht aber in einer technischen Mißbeschaffenheit, der im Sinne einer „Goethestiftung“ abzuhelfen wäre. Den Musiker können wir daher nur von da ab in Betracht ziehen, wo er sich mit dem Dichter berührt und unserm Theater gegenüber sein Schicksal teilt: für diese Richtung fällt er uns daher ganz in die Kategorie des Dichters, und alles, was wir für diesen sagten, gilt im Bezug auf das Theater somit auch für den Musiker. —

Laß mich nach diesen Auseinandersetzungen zu einem Schlusse kommen.

Will eine „Goethestiftung“ sich keinen andern Zweck setzen, als abwechselnd für Bildhauerei, Malerei, Literatur und Musik jährliche Preise zu verteilen, so fördert sie meines Erachtens nicht im mindesten die Kunst, sondern sie macht es nur einzelnen Künstlern bequemer, ihre Arbeiten abzusetzen, als es ihnen für gewöhnlich möglich ist. Bei dieser Wirksamkeit würde die „Goethestiftung“ unvermeidlich nach und nach zu der Geschäftigkeit unsrer bestehenden Kunstvereine herabsinken, und die Stiftung könnte mit der Zeit um ihres materiellen Bestehens willen nichts andres als eine Kunstlotterie unter der Firma „Goethe“ werden.

Namentlich nach Deiner Absicht soll die Wirksamkeit der „Goethestiftung“ aber in einer *Förderung* der Kunst sich äußern. Über den Sinn der Förderung kann einzig noch gestritten werden, und hierin ist es, wo ich uneinig mit Dir bin, und zwar diesmal — so glaube ich — als Realist mit dem Idealisten. — Eine bloß materielle Erleichterung des Künstlers für den Absatz seines Werkes, und selbst der Zuspruch eines künstlerischen Preises, kann nimmermehr die ideale Wirkung zur Förderung der Kunst haben, die Du wiederum als Absicht doch einzig im Auge hast: die Annahme dieser Wirkung ist selbst schon das zu weit vorgerückte Ideal, dessen Verwirklichung wiederum eine nur gedachte, nicht aber realisierbare sein kann. Wer nicht die Notwendigkeit des Kunstschaffens in sich fühlt, wer nicht aus dieser Notwendigkeit schaffen muß, und wer erst durch die Möglichkeit eines lohnenden Absatzes oder einer lobenden Aufnahme seines Werkes zum Produzieren desselben gereizt werden soll, der wird nie ein wirkliches Kunstwerk zustande bringen. Aber eine andre Möglichkeit muß dem Künstler geboten werden, wenn er den Mut, ja die Fähigkeit zum Schaffen gewinnen soll, und dies ist *die Möglichkeit, sein gedachtes und entworfenes Werk zu der, seiner Absicht entsprechenden Erscheinung zu bringen, in welcher diese seine Absicht erst wirklich verstanden, d. h. empfunden werden kann.* Steht einem Künstler dieses Material nicht zu Gebote, so wird er allerdings auch seine Absicht aufgeben müssen: das Kunstwerk wird also in seinem Keime erstickt, oder noch richtiger, die Absicht dazu kann gar nicht erst gefaßt werden. — *Diese* Möglichkeit zu

bieten hast Du nun im Sinne: darin, wodurch sie geboten werden soll, sind wir aber nicht einverstanden, denn Du setzest bereits vorhandene Mittel der Verwirklichung für das dichterische Kunstwerk voraus, deren Dasein oder genügende Tauglichkeit ich bestreiten muß. — Laß mich daher zu der Darstellung dessen, was nach meiner Ansicht ein Goetheverein in dieser Angelegenheit zu beachten und endlich zu fördern hätte, jetzt fortfahren.

Ein Verein, der sich zu Ehren des Andenkens Goethes, vom Standpunkte der reinen künstlerischen Intelligenz aus, den Zweck setzt, für Förderung der Kunst zu wirken, hätte nun zuerst zu erspähen, wo irgend einer Kunstrichtung jene von mir bezeichnete Möglichkeit ihrer genügendsten Kundgebung als Erscheinung erschwert, oder gar gänzlich verwehrt wäre, um alle vereinigte Kraft der Kenntnis und des Willens daran zu setzen, daß diese Möglichkeit erleichtert, oder überhaupt erst hergestellt werde. Bei genauer Prüfung würde der Verein zu seiner Verwunderung ersehen müssen, daß gerade diejenige Kunst, zu deren Ehren er zunächst zusammentrat, der Herstellung jener Möglichkeit am allermeisten, ja in Wahrheit einzig bedarf. Dem Bildhauer, dem Maler und dem Musiker (so lange dieser dem Theater fremd bleibt) stehen durch die Mechanik oder durch die künstlerische Gesellschaft vollkommen die Mittel zu Gebote, die ihm zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absicht nötig sind. Fühlt ein Genie dieser Künste in sich den Drang und die Fähigkeit zu einer neuen eigentümlichen Richtung, so steht ihm nicht das Geringste im Wege, diese Richtung zu verfolgen; denn er verfügt über die Mittel zur entsprechendsten Kundgebung seiner Absicht, und einzig seiner Unfähigkeit, oder der Ungesundheit seiner Richtung, müßte es beizumessen sein, wenn er sich nicht verständlich machen, oder seine Absicht nicht zur Mitempfindung bringen könnte; und für diesen Fall würde keine Aufmunterung und kein Verein der Welt zu helfen imstande sein, da hier nur künstlerischer Rat und der Gewinn eigener Kunsterfahrung fördern kann. Ganz ebenso steht es um den Dichter, der sich für die Kundgebung seines Gedankens mit der Schriftstellerei begnügt: ihm stehen in Tinte, Feder und Papier die einfachen Mittel zu Gebote, sich — so weit er es eben nur will und einzig beabsichtigt — vollkommen verständlich zu machen; sie verwehren ihm

nicht im mindesten, neue Richtungen einzuschlagen. — Ganz anders — so sehen wir — steht es aber mit dem wirklichen Dichter, der sein Gedicht zur untrüglichen Erscheinung im szenischen Drama bringen will: für diesen sind die Mittel der Verwirklichung im gegenwärtigen Theater geradeswegs unvorhanden. Das Trügliche hierbei, und was den Blick von dieser Erscheinung ablenkt, ist aber, daß diese Mittel scheinbar vorhanden sind. Allerdings gibt es Theater, und auf ihnen werden mitunter sogar die besten Werke der dramatischen Kunst vergangener Zeiten vorgeführt *, so daß dieser Erscheinung gegenüber gemeinhin die gedankenlose Äußerung sich hören läßt: warum sind unsre Dichter keine Goethe und Schiller? Wer kann dafür, daß keine Genies wie sie wieder geboren worden sind? — Es müßte mich hier zu weit führen, wenn ich der Zerstreutheit, aus der diese Äußerungen hervorgehen, gründlich entgegnen wollte: für jetzt genüge uns nur die Bestätigung dessen, daß in Wahrheit seit Goethe und Schiller nichts von Bedeutung auf unsrer Bühne mehr geleistet worden ist, und daß es keinem Menschen einfällt, den Grund hiervon in etwas andrem, als in einem absoluten Verkommen des dichterischen Genies der Nation zu suchen. Wie wäre es nun, wenn ich gerade aus dieser Erscheinung den Beweis dafür zöge, daß nur die mangelhaften oder unentsprechenden Mittel der dramatischen Darstellung jenes mehr als scheinbare Verkommen bewirkt haben? Bereits erwähnte ich, daß Goethe, von der Unmöglichkeit, dem Theater in seinem Sinne beizukommen, besiegt, von diesem sich zurückzog. Der verlorene Mut eines Goethe ging natürlich in seine dichterischen Nachkommen über, und das notgedrungene Aufgeben des Theaters war gerade der Grund, daß sie auch in der poetischen Literatur immer mehr an dichterisch gestaltender Fähigkeit verloren. Goethes künstlerisches Gestaltungsvermögen wuchs und erstarkte genau in dem Grade, als er es der Realität der Bühne zuwandte, und eben in dem Grade zerfloß und erschlaffte es, als er mit verlorenem Mute von dieser Realität es abwandte. Diese Mutlosigkeit ward nun zur ästhetischen Maxime unsrer jüngeren Dichterwelt, die ganz in dem Maße in ein literarisch abstraktes,

* Wie? darnach fragen allerdings nur wenige, am wenigsten aber gewiß unsre bildenden Künstler!

gestaltungsunfähiges Schaffen sich verlor, als sie verachtungsvoll der Bühne den Rücken kehrte, und sie der Ausbeutung unsrer modernen Theaterstückindustrie überließ.

Gerade diese Bühne wäre nach der gewonnenen Erkenntnis aber dem Dichter zu übergeben, und in dem Bemühen darum würde sich ein einzig vernünftiger Zweck eines Goethevereines zu erkennen geben, zumal da er hierdurch allein die Absicht erreichen könnte, auf künstlerische Bildung auch des Volkes zu wirken, dem der bildende Künstler gar nicht, der Dichter aber nur dann beizukommen vermag, wenn er seinen Gedanken zur sinnfälligen künstlerischen Tat im dargestellten Drama erhebt. — Mit unserm Theater kann sich bei der heillosen Verderbnis, in die es eben seit Goethes fruchtlosem Bemühen vollends verfallen ist, der edlere Geist unsres dichterischen Vermögens gar nicht befassen, ohne sich zu beflecken: er trifft hier einen herrschenden und gesetzgebenden schlechten Zustand, dem er nicht beizukommen vermag, ohne sich selbst bis zur vollsten Unkenntlichkeit zu entstellen. Eine ihm eigentümliche neue Richtung, wie sie durch die „Goethestiftung" im allgemeinen angeregt oder gefördert sein soll, kann der Dichter durch das Organ unsers Theaters aber gar nicht im mindesten nur einzuschlagen beabsichtigen: da ihm die übereinstimmenden Organe auf unsrer Bühne gänzlich fehlen, indem das Vorhandene ihm das Gesetz gibt, nicht aber er dem Vorhandnen, so müßte seine Richtung nur gänzlich mißverstanden werden, denn er würde eine Absicht kundgeben wollen, für welche ihm die einzig ermöglichenden Mittel des Ausdruckes vollständig abgingen; weshalb er denn, der Unmöglichkeit dieses Ausdruckes gegenüber, gar nicht erst zum Fassen einer solchen Absicht kommt, und eben hieraus erklärt sich sehr einfach das Verkommen unsres dichterischen Geistes.

Wohl überlegt, und alles zusammengehalten, kann daher die „Goethestiftung" zunächst nur ein Einziges bezwecken wollen: die Herstellung eines Theaters im edelsten Sinne des dichterischen Geistes der Nation, d. h. ein Theater, welches dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene. — Erst wenn ein solches Theater vorhanden ist, erst wenn der Dichter in diesem Theater

den Verwirklicher seiner Absicht gefunden hat, und aus der Möglichkeit dieser Verwirklichung ihm erst die Lust und die Kraft zum Fassen von dichterischen Absichten erwachsen ist, die ihm gegenwärtig, der Unmöglichkeit jener Verwirklichung gegenüber, zu fassen, gar nicht beikommen können: — erst dann würde man mit Gerechtigkeit den Gedanken aufnehmen dürfen, mit der Dichtkunst auch die bildenden Künste zur Konkurrenz aufzurufen. Ich für mein Teil bin aber überzeugt, daß vor dem lebendig dargestellten Kunstwerke des im Drama mit dem Musiker zur höchsten Fülle seines Kundgebungsvermögens vereinigten Dichters, Maler und Bildhauer jede Konkurrenz ablehnen, und in ehrerbietiger Scheu vor einem Kunstwerke sich verneigen würden, gegen das ihnen ihre Werke, die sie mit so viel anscheinendem Rechte jetzt als die einzigen wirklichen Kunstwerke betrachtet wissen wollen, nur als leblose Bruchstücke der Kunst erscheinen könnten. Sie würden dann vielleicht darauf geraten, daß sie diese Bruchstücke ebenfalls zu einem Ganzen vereinigen müßten, und für dieses Ganze würden sie dann vom Architekten sich das Gesetz vorschreiben zu lassen haben, dessen bindender Obhut sie sich jetzt mit so eitlem Stolze fortfahren zu entziehen. Über die Stellung dieses jetzt so aus der Acht gelassenen Architekten, des eigentlichen Dichters der bildenden Kunst, mit dem sich Skulptor und Maler so zu berühren haben, wie Musiker und Darsteller mit dem wirklichen Dichter, — über die Stellung dieses so zu seiner würdigsten Wirksamkeit beförderten Architekten zu dem verwirklichten Kunstwerke des Dichters, würden wir uns dann zu vereinigen haben, und hier endlich auf einen gemeinsamen Wirkungskreis treffen, von dem wir jetzt allerdings keine Ahnung haben und den zu beleben einer „Goethestiftung“ wohl nicht einzig gelingen dürfte, zu dessen Auffsuchung angeregt zu haben aber entsprechender im Goetheschen Sinne gehandelt wäre, als wenn unsren zersplitterten Kunstrichtungen, bei ihrer offenkundigen inneren Lebensunfähigkeit, gar noch von außen ermunternde Förderung zugetragen werden sollte. — —

Es bliebe mir somit nur noch übrig, mich über die Errichtung jenes Theaters selbst näher auszulassen. Erlaube mir, hierüber in gedrängtester Kürze für heute mich nur dahin zu erklären, daß ich unter allen Umständen, an jedem Orte und bei jeder Beschaffenheit der Mittel, die allmähliche Heranbildung

eines unsrer Absicht entsprechenden Theaters für möglich halte, sobald vor allem Eines bestimmt wird, nämlich daß dies ein **Originaltheater** sei. Ich muß es für jetzt bei dieser Andeutung bewenden lassen, da die Auseinandersetzung meines Planes zur Errichtung eines solchen Theaters mich viel zu weit führen würde: gern bin ich aber erbötig, mich ausführlich hierüber mitzuteilen, sobald dies besonders von mir verlangt wird. — — —

Hier, lieber Liszt, hast Du den Ausspruch dessen, was mein Bekanntwerden mit deiner Schrift „über die Goethestiftung" in mir angeregt hat. Ich glaube Deinen Sinn zu treffen, wenn Du ihn auch anders äußerst. Zwei Anschauungen scheinen sich bei deinem Entwurfe gekreuzt zu haben, eine ideale und eine reale, die sich nicht gegenseitig vollständig durchdringen konnten. In der idealen teilst Du fast ganz meine Ansicht: die jedesmalige vierte Jahresfeier scheint mir in weiten Umrissen das zu bieten, was dereinst aus der Verwirklichung meines Planes hervorgehen könnte, nur daß ich das Drama mehr in das Auge fasse. Nach der realen Seite hin fühlst Du Dich durch die Anforderungen der gegenwärtigen Künstlerstände zu Zugeständnissen gedrängt, die Dir wahrscheinlich die Rücksicht auf die Ermöglichung einer recht weit ausgedehnten Teilnahme abgenötigt hat. Hierin laß uns nun aber klar sehen und erkennen, daß wir nichts Gedeihliches erreichen, wenn wir jetzt schon alles befriedigen wollen. Ziehen wir einen kleineren Kreis und fassen wir zunächst eine bestimmte Absicht in das Auge, die wir als Wurzel des ersehnten schönen Baumes der Zukunft zu erkennen haben. Diese Wurzel ist hier das Theater: dieses steht Dir im Weimarischen zur Hand; es bedarf fast nur des Willens, um in Bälde schon einen Zweck zu erreichen, der ganz an sich bereits die allerentsprechendste „Goethestiftung" wäre. Hierzu bedarfst Du aber der weiteren Goethevereine zur Not gar nicht: wollen sie Dir helfen, so möge das bei sich zu Haus, am eigenen Ort und Stelle geschehen; sie sollen es Dir in Bezug auf das Theater nachmachen: erreichen sie anderswo dasselbe, desto glücklicher, dann ist der Zweck in immer weiteren Kreisen erreicht. Für jetzt aber kannst Du Dir an Weimar schon vollkommen genügen lassen, und läßt Dich dabei der Goethekomitee im Stiche, so laß ihn fahren, er kann Dir zunächst so nichts weiter helfen. Laß sie unter dem Titel einer „Goethestiftung" eine Kunstlotterie er-

richten: gründe Du während dessen eine wirkliche Goethestiftung, und nenne sie, wie es Dich gut dünkt.

Ich kann nicht anders glauben, als daß ich Deinen wahren Wunsch getroffen habe; ist es so, so möge Dir diese Mitteilung als eine Stütze für Deinen Willen dienen, als eine spezielle Verstärkung Deiner universellen Absicht. Wenigstens nur in diesem Sinne teilte ich mich Dir mit.

So ausführlich diese Mitteilung erscheint, so gut fühle ich doch die mannigfachen Lücken, die sie für die Darstellung des Gegenstandes noch enthält. Um sie ganz zu vervollständigen, um nach allen Seiten hin, wenigstens meinem Bewußtsein nach, zu überzeugen, hätte ich mich geradeswegs zu einem Buche anlassen müssen, das am Ende diejenigen, auf die es mir eben ankommen würde, doch nicht lesen, oder, wenn sie es lesen, einer wohlweislichen Unbeachtung ihrerseits anheimgeben würden. In der Vorsicht der wirklichen oder affektierten Nichtbeachtung dessen, was sie bei redlichem Erfassen zu einem uneigennützigen Nachdenken auffordern müßte, sind unsre heutigen Künstler und Kunstgelehrten groß; das Vermögen hierzu ziehen sie aus dem glücklichen Umstande, daß sie schon alles wissen, nämlich gerade so viel, als ihnen in ihren sonderkunstständischen Kram paßt. Dich, bester Freund, verweise ich aber — zur Ergänzung meiner heutigen Mitteilung — noch auf mein nächstens erscheinendes Buch „Oper und Drama", an dessen Schlusse ich meine Ansicht über die Unfähigkeit des modernen Theaters, namentlich in Deutschland, genau begründe. Für jetzt aber laß mich an den wirklichen Schluß dieses Briefes denken, bevor auch er zum Buche anschwillt. Ich will es nun kurz und bündig machen, und deshalb Dir nur noch das herzlichste Lebewohl zurufen

Deines

Zürich, 8. Mai 1851.

Richard Wagner.

# Ein Theater in Zürich.

(1851.)

Eine Theatersaison ist zu Ende. Vor sechs Monaten langte auf den Ruf eines Schauspieldirektors eine Anzahl von Bühnenkünstlern aus den verschiedensten Weltgegenden in Zürich an: nach allen Richtungen hin zieht dieses Personal jetzt wieder auseinander. Ganz wie im Frühlinge des vorigen Jahres bewerben sich heute wieder Schauspielunternehmer um den Mietzuspruch des Theatergebäudes für den kommenden Winter: nach befriedigend gestellter Kaution für die Lokalmiete wird der sicherst scheinende Bewerber den Mietzuspruch und somit — nicht den Auftrag — sondern die Erlaubnis erhalten, von nah' und fern her eine Theatertruppe zu sammeln, um im nächsten Frühjahre, wenn zuvor kein Bankerott ausbricht, sie wieder nach allen Winden ziehen zu lassen. Im Laufe der künftigen Wintermonate wird dieser Direktor es sich angelegen sein lassen, in möglichst schneller und bunter Vorführung auswärts beliebt gewordener Theaterstücke dem Wunsche des Publikums zu genügen; im günstigen Falle wird er ein Personal zusammengebracht haben, aus dessen Mitte Einzelne besonderen Beifall gewinnen — ein Umstand, der es ihm ermöglicht, gewisse Stücke öfter zu wiederholen —, oder im schlimmeren Falle wird keinem seiner Bühnenmitglieder eine solche Teilnahme zugewendet werden können, und er wird dann um so bunter die theatralischen Neuigkeiten mischen, die in ihrem jähen Wechsel der Neugierde den Anteil

abgewinnen sollen, den eine besondere Neigung des Publikums zu diesem oder jenem Mitgliede dem Unternehmen nicht zuzuwenden vermag. — Was wird der Erfolg dieses Theaterdirektors sein?

Fragen wir dem Erfolge der letzten Unternehmung nach. Der jetzt ausgetretene Theaterdirektor sah es im vorigen Herbste darauf ab, eine besonders gute Bühnengesellschaft anzuwerben, was zunächst nichts andres heißen konnte als: er bestimmte sich, einen höheren Gagenetat aufzuwenden; daß er bei dieser Bestimmung mehrere besonders glückliche Talente gewann, mußte er immer noch als einen günstigen Zufall ansehen, da die Erfahrung lehrt, daß auch für noch so große Summen tüchtige Künstler nur selten zu erwerben sind. Mit einem guten Personale ausgerüstet, bot er in vorsichtiger Erwägung dem Publikum, das, was es wünschte und was die Stimmung seines Personales ihm ermöglichte. Die Teilnahme des Publikums erwies sich, nach überwundenem anfänglichen Mißtrauen, nicht geringer als sie früher gemachten Erfahrungen nach zu erwarten war. Der Erfolg dieser Unternehmung war dennoch kein andrer, als daß der Unternehmer eine nicht unbeträchtliche, beim Beginne vorgeschossene Summe zum größeren Teile einbüßen mußte und sich nun mit der Genugtuung zurückzieht, einen Winter hindurch für sein verlorenes Geld dem Züricher Publikum ein möglichst gutes Theater verschafft zu haben. Lust zur Fortsetzung dieses in seinem Erfolge mindestens uneigennützigen Beginnens ist ihm von nirgends her gemacht worden.

Was kann nach der vorliegenden Erfahrung die Ansicht und der Vorsatz desjenigen Theaterunternehmers sein, der bei der jetzt stattfindenden Konkurrenz um den, zur Theaterführung einzig Recht und Macht gebenden Mietzuspruch des Schauspielhauses den Preis erhält? — Will er gründsätzlich verfahren, so hat er sich in Erwägung der Umstände zunächst dahin zu bestimmen, ob er auf dem zuletzt vom ausscheidenden Unternehmer eingeschlagenen Wege fortfahren, nämlich eine möglichst gute Künstlergesellschaft werben und Geldopfer zu diesem Zwecke nicht scheuen wolle. Die soeben gewonnene Erfahrung müßte ihn notwendig hievon abbringen; nur persönliche Eitelkeit könnte ihn verführen, anzunehmen, es werde ihm und seiner besonderen Geschicklichkeit vielleicht das gelingen, was durch etwaige Fehler

eines andern mißglückte. Der nächste Frühling würde ihn darüber aufklären, daß etwaige Fehler seines Vorgängers nicht persönliche des Direktors waren, sondern aus der unabänderlichen Stellung jedes Theaterunternehmers zu seinem Personale und zum Publikum, somit aus dem Gesamtverhältnisse derartiger Bühnen überhaupt notwendig hervorgehen und von der größten Schlauheit eines Direktors nicht umgangen werden können. Er würde somit im günstigen Falle nur die Erfahrungen der letzten Theaterdirektion wiederholen, und zumal auch erkennen, daß das Publikum Zürichs in seiner bisherigen Stellung zum Theater den vergangenen Winter über sich gerade so teilnahmvoll erwiesen hat, als es überhaupt unter den vorhandenen Umständen möglich ist; daß aber diese Teilnahme nicht hinreiche, die Kosten seiner Unernehmung vollständig zu decken. Schlüge der zukünftige Direktor demnach den hier bezeichneten Weg ein, so würden wir um seine Erfahrung reicher, auch dieser Direktor aber — mit oder ohne Bankerott — jedenfalls um eine Summe Geldes ärmer geworden sein.

Es läßt sich daher eher vermuten, der nächste Direktor werde, sobald er mit kalter Besonnenheit zu Werke geht, nur auf Auskommen und Gewinn bedacht sein. Verfährt er zu diesem Zwecke grundsätzlich, so wird er vor allem seinen Gagenetat herabstimmen, mit Absicht auf ein mittelmäßiges Personal bedacht sein, und mit diesem dann seine Vorstellungen so einrichten, daß er nur noch auf die Neugierde des Publikums spekuliert. Das Publikum wird nach jeder Verlockung stets getäuscht das Theater verlassen; der Direktor aber wird sich bemühen, die Getäuschten immer von neuem wieder in eine Neugierfalle zu locken, bis endlich alle Reizmittel erschöpft sind, der Direktor sein Bündel schnürt, und — eine neue Theatersaison zu Ende ist, die vollste Gleichgültigkeit gegen alle theatralische Kunst zurücklassend.

Eine dritte Möglichkeit ist aber noch die, daß der zukünftige Theaterdirektor alle Grundsätzlichkeit beiseite stellt und sich mit seinem Unternehmen dem „guten Glücke“ überläßt: er wirbt an, was ihm gerade in dem Weg läuft, und führt auf, was sich eben von selbst aufführt. Dabei rechnet er auf eintretende günstige Fälle, schlechtes oder gutes Wetter, einen Stadtskandal, eine hübsche Komödiantin und deren Liebhaber, sowie dergleichen

Dinge und Umstände mehr, die er wohl gar nach einem Systeme der Art ausbeutet, daß ihn endlich die Polizei verjagt, falls er nicht von irgend einem großen Hoftheater zu einer besonderen Stellung berufen werden sollte. Jedenfalls würde auch nach dem Ende dieses Theaterdirektors hier von neuem eine Konkurrenz um den Theatermietzuspruch eröffnet werden.

Wie kommt es nun, daß das Theater nie eine höhere Aufmerksamkeit erregt, als diejenige, die es dem bloßen Zufalle überläßt, in welchem Sinne es geleitet wird und ob heute sich ein Unternehmer bemüht, etwas Gutes zu bieten, oder ob morgen ein andrer mit notgedrungener Grundsätzlichkeit darauf ausgeht, durch Schlechtes sein Glück zu machen? Ohne Zweifel liegt dieser Erscheinung eine große Teilnahmlosigkeit für das Theater überhaupt zugrunde, und diese Teilnahmlosigkeit muß auf einer tiefen inneren Unbefriedigung von den Leistungen des Theaters beruhen, auf einer Unbefriedigung, die dem Publikum unbewußt innewohnt, und welche ihm zum Bewußtsein zu bringen, eine wahrlich nicht unwichtige Aufgabe sein kann.

Ich will versuchen, diese Aufgabe zu lösen, um zugleich ein Bedürfnis zum Bewußtsein zu bringen, das in notwendiger Klarheit vorhanden sein muß, wenn die Mittel zu dessen Befriedigung beraten und gefunden werden sollen.

Die Teilnahme für das Theater, so sahen wir, ist nicht von der Art, daß das Publikum freiwillig sich veranlaßt fühlte, einer Unternehmung, die unter den bestehenden Umständen das Möglichste leistete, eine andre Unterstützung zu gewähren, als die eines bezahlten Besuches besonderer Vorstellungen, welcher an und für sich nicht hinreichend war, die Kosten des Unternehmens vollständig zu decken. Ohne Bedauern sieht man eine Gesellschaft sich auflösen, der man ein lobendes Zeugnis nicht versagen kann; niemand aber fällt es ein, Vorschläge zu deren Erhaltung in Anregung zu bringen, sondern gleichgültig überläßt man das Schicksal der nächsten Theatersaison dem Zufalle. Diese Gleichgültigkeit gegen das Schicksal des Theaters im allgemeinen, bei dem Umstande, daß im Laufe des Winters das Publikum sich dennoch oft zahlreich zu den Vorstellungen einfindet, bekundet aber nicht eine Abneigung gegen das Theater überhaupt, sondern vielmehr einen halb bewußten und halb unbewußten Zweifel darüber, daß ein Theater in Zürich auch bei

gründlicherer Unterstützung wahrhaft Gutes zu leisten imstande sein würde.

Diesen Zweifel müssen zunächst diejenigen mit vollem Bewußtsein hegen, die in der Lage sind, die größeren Städte Europas öfters zu besuchen, und den imponierenden Eindruck der dortigen Theatervorstellungen auf die Beurteilung der Leistungen des heimischen Theaters unwillkürlich übertragen. Nicht im mindesten ist es zu verwundern, wenn dieselben dramatischen Werke, die dort durch reichste Pracht, ausgesuchteste Üppigkeit der Szene und glänzendste Virtuosität der Darsteller bis zur vollsten Blendung auf sie wirkten, auf der hiesigen Bühne aufgeführt ihnen einen so ernüchternden Eindruck hervorbringen, daß sie dies und jenes und am Ende alles geradezu unerträglich finden, und sich schließlich vollkommen gleichgültig von diesem Theater abwenden, um auf der nächsten Reise in Paris oder Neapel sich dafür zu entschädigen. Der minder vermögende Teil des Publikums, der mehr an die Heimat gefesselt ist und dem somit die immer aufgefrischten Vergleichungspunkte der Leistungen jener großen Theater und des kleinen heimischen abgehen, empfindet den Abstand zwar nicht unmittelbar; es fühlt aber dennoch unbewußt eine Unbefriedigung, wie sie dem unklaren Eindrucke entsprechen muß, den jede unvollkommene Erscheinung hervorruft, selbst wenn sie in ihrer Unvollkommenheit nicht eben begriffen wird. In unsern Theatervorstellungen wird diesem Publikum ein Gegenstand vorgeführt, der sich ihm aus dem einfachen Grunde nicht klar und deutlich mitteilen kann, weil hierzu die nötigen Mittel des Ausdruckes nicht vorhanden sind. Ihm stellen sich Erscheinungen dar, deren Kundgebung für ganz andre Umstände und an ganz andre Menschen berechnet war, als die unsrigen und gegenwärtigen es sind. Bezeichnen wir schnell den ganzen Übelstand, an dem fast alle Theater Europas bis zur Hinfälligkeit leiden: er besteht darin, daß es mit sehr wenigen Ausnahmen, unter denen nur die ersten Operntheater Italiens inbegriffen sind, *keine Originaltheater* gibt als *die Pariser, und alle übrigen nur Kopien von diesen sind.* —

Paris ist, mit jenen vorbehaltenen Ausnahmen, die einzige Stadt der Welt, in der nur Theaterstücke aufgeführt werden, welche einzig für die Bühnen geschrieben und in allem genau

berechnet sind, auf denen sie zur Darstellung gelangen. Der Charakter eines jeden der zahlreichen Pariser Theater, seine Hilfsmittel, der Umfang und die Beschaffenheit seiner Bühne, die Besonderheit der ihm gegenwärtig angehörenden Talente, geben den dramatischen Autoren mit Bestimmtheit die Mittel des Ausdrucks zur Hand, durch die sie einen Gegenstand zur Darstellung zu bringen haben, der sich der Eigentümlichkeit des Publikums gerade dieses Theaters gegenüber wiederum nach eben jenen Mitteln des Ausdrucks selbst bestimmt. Diese bedingenden und zugleich ermöglichenden Umstände bleiben sich vollkommen gleich bei jedem Pariser Theater, vom kleinsten Vaudevilletheater der Vorstädte an bis zur prunkenden großen Oper: nie wird es einem dieser Theater beikommen, ein Stück aufzuführen, das nicht eigens für es verfaßt wäre, und durch diese vollständige Übereinstimmung des Zweckes und der Mittel hat sich bei den Darstellern wie beim Publikum ein so sicheres Gefühl von dem wahrhaftigen Wesen einer verständlichen und guten dramatischen Aufführung erzeugt, daß hie und da angestellte Versuche mit fremden Stücken stets erfolglos bleiben mußten.

So ist das theatralische Paris zum einzigen wirklichen Produktor unsrer modernen dramatischen Literatur geworden. Zunächst werden seine Aufführungen in den Provinzialstädten Frankreichs, und dort bereits mit all' den Mängeln der abgehenden Originalität, reproduziert; des weiteren leben aber auch alle deutschen Theater fast ausschließlich von der Nachahmung der Pariser Bühnen. Die größten deutschen Theater, auf die sich die moderne dramatische Kunst überhaupt nur vom Auslande her verpflanzt hat, verwenden, von prachtliebenden Höfen unterstützt, die ungeheuersten Summen darauf, die Produkte der Pariser Theater auf ihren Bühnen zur Aufführung zu bringen; in neuester Zeit geht man so weit, die Pariser Aufführungen mit peinlicher Genauigkeit auch in Bezug auf Dekorationen, Maschinerien und Kostüme zu kopieren. Wie nichtig und hohl dennoch bei dem größten Kostenaufwand jene kopierten Vorstellungen sind, fühlt jeder augenblicklich, der in Paris selbst die Theater besuchte, auf denen jene Stücke einheimisch sind. Er erkennt, daß auf den größten deutschen Theatern im günstigsten Falle nur das Alleräußerlichste jener Aufführungen nachgeahmt werden konnte, daß aber der eigentliche Charakter der Darstel-

lung, wie er durch die besondere Eigentümlichkeit der Talente, für welche die dramatische Komposition berechnet war, bedingt wird, dort meist bis zur Unkenntlichkeit verwischt wurde. Er bemerkt ferner, daß, selbst wenn der Charakter der Originalaufführungen auf deutschen Theatern kopiert werden könnte, diese Aufführungen doch erst dort ihre volle lebendige Farbe und Eindrucksfähigkeit gewinnen, wo sie in einer gesellschaftlichen Umgebung und vor einem Publikum, überhaupt unter Zeit- und Ortsumständen in das Leben treten, die mit den unsrigen gar nichts gemein haben, und die unsren Gewöhnungen und Anschauungen durchaus fremd sind. Um das hier Angedeutete am kenntlichsten zu machen, verweise ich z. B. auf den ungeheuren Unterschied zwischen einem deutschen und einem italienischen Theaterpublikum. Die italienischen Operntheater haben sich ihre Originalität bewahrt, und zwar einem Publikum gegenüber, welches im Theater gegenwärtig nur noch die sinnliche Zerstreuung sucht. Dieses Publikum wendet seine Aufmerksamkeit während des vorgegebenen Dramas nur den glänzendsten Partien der eben gefeierten Prima Donna oder ihres singenden Nebenbuhlers zu; den übrigen Verlauf der Oper beachtet es so gut wie gar nicht, sondern verwendet den eigentlichen Theaterabend zu gegenseitigen Besuchen in den Logen und laut geführter Privatunterhaltung. Die Opernkomponisten sahen sich dieser Sitte des Publikums gegenüber von jeher veranlaßt, ihre künstlerische Produktivität nur auf jene bezeichneten Partien der Oper zu verwenden, während sie alles Dazwischenliegende, namentlich die Chöre und die Partien sogenannter Nebenpersonen, mit der absichtlichsten Nachlässigkeit durch banale, ewig sich wiederholende, gänzlich nichtssagende Lückenbüßer ausfüllten, die eben nur den Zweck eines Geräusches während der Unterhaltung des Publikums erfüllen sollten. Ein deutsches Publikum ist dagegen gewohnt, seine Aufmerksamkeit unausgesetzt der Darstellung zuzuwenden; es vernimmt daher mit demselben Anteil oder wenigstens mit demselben anteilsuchenden Bemühen wie die Hauptpartien auch jenes nichtssagende Tongeräusch, und empfängt somit das als bare Goldmünze, was der Komponist mit vollem Bewußtsein als blecherne Zahlpfennige ausgab. Wie müssen wir nun jenem italienischen Ausländer erscheinen? Gewiß sehr lächerlich; und das ist höchst ärgerlich: denn unsrem

aufmerksamen Hinhorchen auf sein falsches Kunstwerk lag in Wahrheit ein edles künstlerisches Schicklichkeitsgefühl zugrunde. Erkennen wir aber hieran, in welche Armut und Unselbständigkeit wir versunken sind!

Bezeichnete ich hier im allgemeinen die Stellung des deutschen Theaters in seiner Originalitätslosigkeit, so wird sich unsrem Blicke eine noch traurigere Einsicht erschließen, wenn wir das Feld der Wirksamkeit übersehen, die einem Theater wie dem Züricher einzig möglich ist.

Auf den vorzüglicheren Theater Deutschlands sind die Pariser Originalaufführungen nicht nur reproduziert worden, sondern der Form und dem Wesen der französischen Stücke bildeten deutsche Theaterdichter und Komponisten auch dramatische Arbeiten nach, in denen sie den fremdartigen Inhalt jener Stücke gewissermaßen zu lokalisieren suchten. Ein unerbauliches zwitterhaftes Genre ist auf diese Weise zutage gekommen, das eine Beachtung nur dadurch auf sich zog, daß es in seinem Inhalte Interessen und Stimmungen der Örtlichkeit und der Zeitepoche widerspiegelte, für welche und in welcher diese Stücke berechnet und verfaßt waren. Berlin, Wien, Hamburg und andre größere Theaterstädte lieferten auf diese Weise Stücke, die in den näheren Lokal- und Zeitverhältnissen, deren besonderes Interesse ihnen als Stoff zugrunde lag, eine Zeit lang, und so weit jene Verhältnisse eben reichten, als reine Neuigkeiten zu interessieren vermochten, obwohl ein künstlerischer Wert ihnen nie zugesprochen werden konnte. Sah man jenen Stücken näher zu, so mußte man endlich in ihnen deutlich das kopierte Original wiedererkennen, welches ursprünglich weit außerhalb des Kreises von Beziehungen lag, für welchen hier die Nachahmung zurecht gemacht worden war. Von jenem Originale hatte man zunächst die ganze Form entnommen: diese Form war dort aber aus einem Inhalte hervorgegangen, der nach seinen wichtigsten Hauptzügen ein von dem neuen untergelegten Inhalte eben so verschiedener war, als Paris und die Pariser z. B. von Berlin und den Berlinern unterschieden sind. Der notwendige Zwiespalt zwischen Stoff und Form wirkte bei dem deutschen Stückmacher meistens dahin, daß er den von ihm neu gewählten Stoff für die von ihm kopierte Form zuzurichten suchen mußte, wodurch es denn geschah, daß der Stoff selbst zur vollsten Unnatur, zur wirklichen Karikatur

verdreht wurde. Seine eigentliche Wirkung mußte dieses Pseudo-Originalprodukt somit in reine Äußerlichkeiten setzen, und dies waren entweder mehr oder minder witzige Anspielungen auf Lokal- und Zeitvorfälle, oder die ganz bestimmte Persönlichkeit einzelner beliebter Talente.

Was auf diese Weise als Futter für die gleichgültige träge Theaterlust des Publikums größerer deutscher Städte zugerichtet worden, dient nun neben der unmittelbareren Kopie der Pariser Theateraufführungen als fast einzige Nahrung des Publikums kleinerer Theaterorte, in deren Range sich auch Zürich befindet. Hier fehlen nun alle die Beziehungen, die den „Pointen“ dieser Aftertheaterkunst dort, wo sie sich in einer gewissen Originalität zeigte, noch irgend welches Interesse verschaffen konnten; nichts kann von diesen Aufführungen hier als wirkungsvoll zurückbleiben, als die allerunkünstlerischesten, gröbsten Züge, nebst dem Interesse an der Persönlichkeit von Darstellern, die wiederum ganz für sich und ohne allen Zusammenhang mit dem vorgegebenen Kunstwerke die Aufmerksamkeit des Publikums auf jede ihnen erlaubt scheinende Weise zu absorbieren sich bemühen.

Je platter und niedriger nun die Sphäre ist, in der sich die zur Schau gebotenen Darstellungen bewegen, desto eher ist es aber einzig nur möglich, daß Zweck und Mittel der Darstellung sich in einer gewissen Übereinstimmung befinden, und zwar aus dem Grunde, weil es hier der Persönlichkeit des Darstellers gestattet erscheinen muß, sich nach Kräften allein geltend zu machen, ein Zweck der Darstellung, der mehr oder weniger bewußt dem Autor des Stückes allein auch nur vorgeschwebt haben kann. In dieser Sphäre und für diesen Zweck dichteten und trachteten die eigentlichen Brotbringer unsrer Theater, von den Herren Friedrich und Kaiser bis zur königlich preußischen Oberhofdichterin Frau Charlotte Birschpfeiffer. Wer sich durch ruhige Erwägung einen Begriff von der Elendigkeit der Produktionen dieser Theaterstückmacher verschaffen will, der vergleiche ihre scheinbaren Originalstücke, wie „Hunderttausend Thaler“ usw., mit den wirklichen Pariser Originalen, denen sie nachgebildet sind, oder er halte z. B. die Bearbeitung des Hugoschen Romanes „Notre-Dame“ von Ch. Birchpfeiffer mit der Pariser Bearbeitung desselben zusammen, die dort auf dem „Théâtre de l'Ambigu comique“ gegeben wurde, um den beispiellosen Jammer unsrer

Theaterkunst zu empfinden, in der man sich mit der schlechtesten Kopie schlechter Kopien zu begnügen gewöhnt hat!

Von dieser niedrigsten Grundlage, auf der doch eine gewisse Harmonie in den Leistungen zustande kommt, schreiten nun die Aufführungen eines Theaters, wie des Züricher, zur Lösung von Aufgaben aufwärts, die sie immer weniger zu lösen imstande sind, je höher die Aufgaben sich steigern, und zwar aus dem Grunde, weil diese Aufgaben für ganz andre Kräfte berechnet sind, als sie hier zu Gebote stehen. Das Mißverhältnis zwischen den Mitteln des Ausdrucks wächst genau in dem Grade, in welchem der vorgegebene Zweck des Ausdrucks sich erhebt, und dies aus Gründen, welche ich im allgemeinen bereits andeutete, die hier aber etwas näher noch untersucht werden müssen.

Zunächst berichte ich eine erst im vorigen Winter erfahrene Tatsache. Von seiten des Publikums ward dem Direktor des Theaters geradeswegs abgeraten, gewisse edlere größere Dramen zu geben; dagegen verlangte man von ihm für die Oper hauptsächlich das sogenannte „große" Genre. In dieser Tatsache charakterisiert sich die ganze heutige Stellung des Publikums zum Theater, und die Ansicht, die durch die Leistungen desselben ihm über das Wesen des Theaters beigebracht worden sind. Die höher gestellte Aufgabe, deren Lösung man den Darstellern für das Schauspiel nicht zutraute, mutet man ihnen frischweg für die Oper zu. Mit dieser sonderbaren Bevorzugung der Oper bekennt man aber unwillkürlich, daß man die Oper für ein niedrigeres Kunstgenre hält als das Schauspiel, und mit Bezug auf die heutige Wirksamkeit der Oper hat man allerdings vollkommen recht. Einem höheren Schauspiele ist es unmöglich, ein wirkliches Interesse abzugewinnen, außer wenn dies durch die Handlung, durch die Charaktere, welche die Handlung rechtfertigen, und endlich durch die wahre, seelenfesselnde Darstellung dieser Charaktere angeregt wird. Im Schauspiele steckt daher der eigentliche Nerv, die wahre Absicht der dramatischen Kunst überhaupt: erst wenn diese sich vollkommen geltend gemacht und entwickelt hat, kann naturgemäß eigentlich der höhere Ausdruck des musikalischen Vortrages als verlangt und gerechtfertigt hinzutreten. Diesen inhaltlichen Kern des Dramas aufzusuchen ist das Publikum, unsrem Theaterwesen gegenüber, vollständig un-

gewöhnt geblieben, und zwar aus dem näher erwähnten Grunde, daß ihm nie Originalprodukte vorgeführt wurden, die aus heimischen, ihm stets gegenwärtigen, von ihm tief mitempfundenen Stimmungen und Beziehungen hervorgegangen wären. Dem Publikum unsres Theaters sind immer nur fremde Erscheinungen vorgeführt worden, die sein Herz nicht weiter berührten, sondern nur seine äußerlichste sinnliche Teilnahme eben wiederum durch ihre äußerlichste Seite in Anspruch nehmen konnten. Diese äußerlichste Seite ist im höheren Schauspiele nun am allerwenigsten erregend und fesselnd, eher noch in seiner niedrigsten Gattung, weil dort der persönlichen Willkür des Darstellers sogar die Karikatur erlaubt dünken mußte, um eben zu wirken. In der Oper hat sich der äußerliche Sinnenreiz dagegen mit voller Konsequenz dahin geltend gemacht, daß das rein materielle Vergnügen der Gehörnerven die eigentliche Absicht des musikalischen Komponisten werden mußte. Ein Schauspiel kann nicht anders fesseln, als durch innige Aufnahme einer dichterischen Absicht; zur Verwirklichung dieser Absicht muß die volle Seelenphantasie des Zuschauers mittätig sein, weil ihr — eben im Schauspiel — nicht ein so entzückender Gefühlsreiz helfend zu Gebote steht wie im musikalischen Drama. In der Oper ist nun die dichterische Absicht nur als Vorwand benützt; die eigentliche Absicht liegt aber in jenem gehörverzückenden Vortrage, der rein äußerlich zu fesseln vermag, ohne eine innere Seelenteilnahme irgendwie anzuregen. —

Das Publikum spricht daher in dem Verlangen, nicht höhere Schauspiele, wohl aber große Opern aufgeführt zu sehen, seine tiefste Geringschätzung gegen die theatralische Kunst überhaupt aus, eine Geringschätzung, die bei ihm durchaus gerechtfertigt ist, weil es das Theater nach seiner lebenvollen künstlerischen Beziehung zu seinen Stimmungen und Anschauungen gar nicht kennen gelernt hat. Das schrecklich Demütigende für die Kunst ist nun, daß sie, als ein Brotgewerbe betrieben, von vorn herein dem Verlangen des Publikums sich zu fügen hat, — diesem Verlangen, das, mit der höheren Würde der Kunst unbekannt, nur auf ihre frivolste Seite gerichtet sein kann. Der Forderung des zahlenden und somit gesetzgebenden Publikums muß nun in den theatralischen Aufführungen, deren dramatischen Kern man aus Unkenntnis oder Teilnahmlosigkeit verschmäht, mit der Vor-

führung der äußerlichsten, vom Kerne und Fleische der Kunst losgelösten Schale entsprochen werden, und der eigentliche Glanzpunkt der Darstellungen, der einzig die äußerliche Teilnahme des Publikums anzuziehen vermag, bleibt die sogenannte „große Oper".

Diese goldflimmernde große Oper ist nun an und für sich nur eine Schale ohne Kern, nämlich eine prunkend gleißende Schaustellung der sinnlichsten Ausdrucksmittel ohne ausdruckswerte Absicht. In Paris, wo dieses Genre seine moderne Ausbildung erhielt, und von wo aus es auf unsre Theater übergesiedelt wird, hat sich von allen dort entwickelten Ergötzungs- und Luxuskünsten ein glänzendster Ausfluß gebildet, der auf dem Theater der großen Oper unüberboten seine Konsistenz gewonnen hat. Alle Vornehmen und Reichen, die sich in der ungeheuren Weltstadt der ausgesuchtesten Vergnügungen und Zerstreuungen wegen aufhalten, versammeln sich, von Langeweile und Genußsucht getrieben, in den üppigen Räumen dieses Theaters, um das höchste Maß von Unterhaltung sich vorführen zu lassen. Die erstaunlichste Pracht an Bühnendekorationen und Theaterkostümen entwickelt sich da in überraschendster Mannigfaltigkeit vor dem schwelgenden Auge, das wiederum mit gierigem Blicke dem kokettesten Tanze des üppigsten Balletkorps der Welt sich zuwendet; ein Orchester von der Stärke und Vorzüglichkeit, wie es sich nirgends wieder findet, begleitet in rauschender Fülle die glänzenden Aufzüge ungeheurer Massen von Choristen und Figuranten, zwischen denen endlich die kostspieligsten Sänger, eigens für dieses Theater geschult, auftreten und den Rest einer überspannten sinnlichen Teilnahme für ihre besondere Virtuosität in Anspruch nehmen. Als Vorwand zu diesen verführerischen Evolutionen ist nebenbei auch eine dramatische Absicht herbeigezogen, die als prickelndes und stachelndes Motiv aus irgend einem Mord- oder Teufelsskandale der Geschichte entnommen ist; und das Klingen, Schwirren, Flittern und Flimmern des Ganzen stellt sich als „große Oper" dar. — Was bleibt nun auf einem Theater, wie dem Züricher, von diesem wollüstig berauschenden Wundertranke übrig, wenn er hier von der Bühne herab einem dürstenden Publikum zum Nachgenusse gereicht wird? Nichts als ein schaler, übelig nüchtern schmeckender Bodensatz. — Alles das, was diese Oper eben zu einer

„großen" Oper machte, was diese Aufführungen in ihrer üppigen Wirkung einzig zu etwas vom kleineren Genre Unterschiedenem erhob, die ungeheuer reiche und mannigfaltige Zutat von sinnlichen Vorführungsmomenten, fällt wegen Armut und Unbeschaffenheit der Darstellungsmittel auf unsrem Theater aus, und von dem Prunkgebäude bleibt nur das dürftige Lattengerüst übrig, das an sich durchaus keinen eigentlichen Zweck hatte, sondern lediglich dazu dienen sollte, die prächtige Umkleidung zur Schau stellen. Bloß das kann uns vorgeführt werden, was dort als Vorwand gebraucht wurde; die eigentliche Absicht, die sich dieses Vorwandes bediente, muß uns gänzlich unmitgeteilt bleiben.

Müssen wir in der Wirkung einer so entstellten theatralischen Aufführung einen unwürdigen Selbstbetrug des Publikums erkennen, so haben wir auf der andern Seite zu erwägen, welchen künstlerisch entsittlichenden Einfluß die Beschäftigung mit solch' unlösbaren Aufgaben auf die Darsteller ausüben muß. Der Mangel an nötigen und entsprechenden Darstellungsmitteln verbietet zunächst, das aufzuführende Werk vollständig zu geben. War der Bau dieses Werkes, dessen Absicht nur auf materiell sinnliche Reizungen ausging, auch nicht der organische eines wirklichen Kunstwerkes, so war er doch durch mechanische Vermittelung so gefügt, daß der Vorwand einer verbindenden dramatischen Intention meistens mit recht bemerklicher Absicht eingebaut war. Wo nun die eigentliche Absicht dieser großen Oper als Schaustellung prunkender Ausdrucksmittel so vollkommen erreicht wurde, wie auf dem Pariser Theater selbst, konnte dieser Vorwand in einzelnen Aufführungen leicht gänzlich fallen gelassen werden; und wir sehen, daß, ohne dem wirklichen Werte des scheinbaren Kunstwerks im mindesten zu schaden, dort an einem Theaterabende nur einzelne Akte solcher Opern aufgeführt werden, denen dann die Darstellung irgend eines andern beliebigen Werkes folgt. Wo aber die, hier nochmals bezeichnete, wirkliche Absicht dieser Oper gar nicht erreicht werden kann, wie auf dem hiesigen Theater, da sind wir, genau genommen, auf jenen Vorwand einzig hingewiesen, und, ihn irgendwie zur eigentlichen Absicht zu erheben, müßte folgerichtig die Hauptsorge der Darstellung ausmachen. Allein gerade dieser Vorwand muß hier bis zur vollsten Unkenntlichkeit zurückgenommen wer-

den, denn der unzureichenden Mittel wegen müssen die auffallendsten Kürzungen und Auslassungen stattfinden; das Übriggebliebene erhält nun aber eine ganz andre Stellung, als es im Zusammenhange mit dem Ausgeschiedenen hatte, und die beibehaltenen Szenen können nur als unverständliche Bruchstücke eines unkenntlich gewordenen Ganzen erscheinen *. Halten wir hiezu noch den bis jetzt nie genügend beachteten Übelstand, daß jene Werke uns nur in Übersetzungen zugeführt werden, die, an sich unschön, durch ihre ungeeignete und schlechte Unterlegung unter den Gesang meist durchaus unverständlich sind, so können wir hieraus endlich auf den Geist schließen, in welchem die Darsteller ihre Aufgaben erfassen. Gegen eine ihnen unkenntliche Absicht vollkommen gleichgültig, studieren sie ihre Partien als bloße Stimminstrumente ein; wie keiner fast den Inhalt seiner eigenen Redesingweise kennt, beachten sie noch viel weniger den Sinn der Rede ihrer Mitspieler, so daß ihnen der Charakter einer Situation und ihrer Beziehung zu ihr vollständig fremd bleibt. Unter solchen Umständen erscheint es denn auch immer gleichgültiger, ob diese oder jene Szene, dieser oder jener Übergang, die aus diesen oder jenen Gründen (vor allem denen des überjagten Einstudierens) unbequem sind, vollends auch noch ausfallen, oder ob diese oder jene bewußten Fehler vorkommen; denn man kann endlich den so beleidigenden und dennoch vollkommen gerechtfertigten Entschuldigungsgrund anführen: „Das Publikum merkt es doch nicht!"

Wie nun hier die Darsteller, der Neigung des Publikums für große Oper zulieb, sich gewöhnt haben, die höhere dramatische Absicht, wo sie nur als Vorwand gebraucht war, gänzlich außer acht zu lassen, so tragen, sie ganz natürlich diese Gleichgültigkeit endlich auch auf die Darstellung derjenigen Werke über, in denen jene Absicht wirklich vorhanden ist, und die der dort einzig beabsichtigten materiell sinnlichen Reizungen in den Ausdrucksmitteln somit entbehren. Nach dem Gesagten stelle man sich nun vor, in welchem unlösbaren Widerspruche die Gewöhnungen der Darsteller mit der Aufgabe stehen, die ihnen in sol-

* Wer von meinen Lesern kann wohl behaupten, aus hiesigen Aufführungen z. B. die Intrigue im „Robert der Teufel" je verstanden zu haben?

chen Werken geboten wird! Ihr Unvermögen kann hier nur so vollständig sein, daß das Publikum von der Darstellung dieser Werke sich unberührt und gelangweilt abwendet, um lieber mit den plattesten Produkten sich zu befassen, bei denen doch der unbewußt gefühlte Abstand zwischen Zweck und Mittel nicht so nackt heraustritt als dort. — Rechnen wir nun hinzu, daß bei der notwendigen inneren Teilnahmlosigkeit des Publikums für diese in Wahrheit unbefriedigenden Darstellungen seine äußere Teilnahme, d. i. sein zahlender Besuch, nur durch die Erregung seiner Neugierde oder seiner Neigung zum bunten Wechsel angezogen werden kann, und sehen wir ein, daß zu diesem Zweck immer neues oder wenigstens andres vorgeführt werden muß, so begreifen wir auch, daß die ganze rastlose Tätigkeit eines immer gehetzten Theaterpersonales sich in einer für die Kunst völlig nutzlosen Anstrengung verzehren muß. Nie kann die Sorgsamkeit der Darstellenden und Leitenden sich auf das Wie der Aufführungen beziehen, sondern immer nur auf das bunt wechselnde Was derselben. Das Erfassen und die Durchführung eines künstlerischen Planes muß von vornherein aufgegeben werden, die ewige Not ist, nur neues und andres zu geben, endlich ganz gleichviel, in welcher Weise es gegeben wird: denn — hiervon hängt einzig die Kasseneinnahme, die Bezahlung der Gehalte, die Beschaffung des Nötigsten zur Existenz ab.

Was ist nun die wahre gegenseitige Stimmung zwischen Theater und Publikum, und was kann sie unter den bezeichneten Umständen gar nicht anders sein? Sagen wir es offen heraus: gegenseitige Verachtung! — Das Publikum kann keinen ehrenden Anteil einer Kunst zollen, die es nie innerlich zu fesseln und zu befriedigen imstande ist; es vermag sich nur, unaufgeklärt über die Gründe dieser Unbefriedigung, über seine eigene oberflächliche Anteilnahme zu täuschen, indem es unter Umständen und aus persönlicher, launenhafter Neigung diesem oder jenem Bühnenmitgliede Beifallsbezeigungen spendet, über deren Wert es sich selbst nicht die mindeste Rechenschaft gibt. Die theatralischen Darsteller können den Willen und das Urteil eines Publikums nicht achten, das durch den Charakter seiner Teilnahme am Theater ihnen die Entwicklung von Fähigkeiten unmöglich macht, von denen sie in der Ausübung ihrer Kunst ein instinktives Wissen gewinnen; sie sind sich bewußt, daß das

Publikum nur der oberflächlichsten Entfaltung der Kunst Teilnahme zollt, daß es durch leichtfertige Effektmittel zu bestechen ist, und über den Inhalt ihrer Leistungen geradeswegs zum Narren gehalten werden kann. Wie oft kommen in ihren Aufführungen Dinge von der gröbsten Unsinnigkeit vor, über welche die Darsteller endlich lachen müssen, wenn sie bemerken, daß das Publikum dadurch nicht im mindesten betroffen worden ist! So gilt denn auch der gespendete Beifall keineswegs für ermutigende und lohnende Anerkennung eines Strebens, das Richtige zu leisten, sondern als ein wohlberechneter und geforderter Erfolg der Anwendung gewisser Applausreizmittel, den man als etwas sich selbst Verstehendes dahinnimmt, und über dessen — meist zufälliges — Ausbleiben man sich zur Entrüstung berechtigt fühlt. Dürfte das Publikum öfters Zeuge der Ausbrüche solcher Entrüstung sein, es würde schnell darüber belehrt werden, wie ehr- und achtungslos die Beziehungen zwischen ihm und den Priestern unserer heutigen theatralischen Kunst seien: es würde einsehen, daß, wie ihm das Theater ein innerlich verachteter Genußspender für eine ganz oberflächliche Unterhaltungssucht, es diesem wiederum nur ein unehrerbietig geschmeichelter Gegenstand der allereigennützigsten Spekulation ist.

Fast müssen wir aber annehmen, daß das hier aufgedeckte Verhältnis dem Publikum gar nicht erst besonders noch zu enthüllen sei, sondern daß es auch seine tatsächliche Stellung zum Theater fast ebenso wohl inne habe, wie dem Theaterpersonale die seinige zum Publikum bekannt ist. Für diese Annahme spricht auf das unzweideutigste wenigstens die oben bezeichnete gänzliche Gleichgültigkeit des Publikums gegen das Schicksal des hiesigen Theaters, das ihm wie ein Bettler erscheint, dem man mechanisch ein Almosen reicht, ohne ihn dabei nur in das Auge zu fassen, durchaus unbekümmert um seine physiognomische Persönlichkeit. Hieraus erklärt sich auch der vollständige Mangel an Interesse selbst dafür, eine gegenseitig so unehrerbietige Stellung aufzuheben: wo irgend ein Funken von Achtung und Liebe vorhanden wäre, müßte man auf Mittel bedacht sein, ein so unsittliches Verhältnis zu veredeln. Da dies nun nicht der Fall ist und ein Versuch zur Herstellung einer edleren Beziehung zwischen Theater und Publikum auf der jetzigen Grundlage dieses Verhältnisses als durchaus unfruchtbar erscheinen muß, so haben

wir uns allerdings weder darüber zu verwundern, daß das Publikum in seiner inneren Gleichgültigkeit verharrt, noch auch darüber, daß das Theater von selbst sich auf keine Stufe schwingt, von der aus es diese Gleichgültigkeit besiegen könnte; denn Eines bedingt hier das Andre, und eine wirkliche Schuld trifft keines von beiden, da beide Erscheinungen ihren Grund in einem weiteren Verhältnisse haben, dessen Erörterung für jetzt hier zu nichts führen würde.

Nur über Eines dürfte man sich verwundern, nämlich: wie ein so durchaus unsittliches und die Richtung des öffentlichen Geschmacks so stark und nachteilig beeinflussendes Verhältnis, wie das von mir hier näher berührte, der prüfenden Aufmerksamkeit denkender und um das öffentliche Wohl besorgter Männer bis jetzt entgangen, und somit noch von keiner Seite her die Einsetzung einer Behörde angeregt worden ist, der eine befriedigendere Lösung der Theaterfrage im Interesse der öffentlichen Gesittung zur Aufgabe zu stellen wäre.

Weit entfernt bin ich davon, mir das Theater als ein Erziehungsinstitut für das Publikum denken zu wollen. Dieser Gedanke, der allerdings auch schon gefaßt worden ist, spricht eine absolute Geringschätzung des Publikums zugleich mit einer erniedrigenden Ansicht vom Wesen der Kunst aus, die im Drama ihre eigentümlichste höchste Blüte erreicht. Sollte das Publikum durch Hilfe theatralischer Vorstellungen erzogen werden, so wäre notwendig erst zu erörtern, wer der Erzieher sein sollte und was als die göttliche Eingebung festgesetzt werden dürfte, nach welcher die dramatische Kunst als Mittel zu verwenden und der Geschmack des Publikums als Zweck zu bestimmen sei. Weder diese Eingebung noch jenen Erzieher würden wir aber auf einem vernünftigen Wege auffinden. — Fassen wir jedoch die Stellung einer jeden Behörde in einem so organisierten Staate, wie der Stand Zürich es ist, recht auf, so soll diese Behörde das bewußte Organ zur Erreichung eines Zweckes sein, der von einem gemeinsamen Bedürfnisse als Befriedigung gefordert wird. Wohl nur dem Grunde, daß von dem Publikum das Theater als ein wirkliches Bedürfnis bisher noch nicht mit der nötigen Stärke gefühlt worden ist, haben wir es zuzurechnen, daß noch keine Behörde vorhanden ist, der die Aufgabe gestellt worden wäre, die Angelegenheit des Theaters befriedigend zu ordnen. Das

Theater hat bis heute als eine Gattung von Unterhaltung gegolten, der man sich ganz nach zufälliger persönlicher Neigung zuwandte, ohne damit irgend einen Zweck zu verbinden, zu dem man sich aus gemeinsamem innerem Bedürfnisse verpflichten zu müssen geglaubt hätte. Bloß insofern die gesellschaftliche Unterhaltung, die das Theater seiner Eigenschaft nach zu gewähren imstande ist, im Kreise einer ausgedehnteren Öffentlichkeit aufzusuchen war, zog sie die Aufmerksamkeit einer Behörde auf sich, die im Interesse der öffentlichen Sicherheit mit der Verhütung von Ärgernissen beauftragt ist, wie sie aus der unbehutsamen Berührung mit diesem öffentlichen Interesse hervorgehen konnten. Die einzige Behörde, durch welche Theater und Publikum sich vom bürgerlichen Standpunkte aus berührten, war demnach die Polizei.

Betrachten wir nun aber näher, so haben wir zunächst eine Erscheinung zu bestätigen, die als Symptom eines gemeinsamen höheren Bedürfnisses in dem von uns gemeinten Sinne sehr wohl zu beachten ist, und dies ist die unleugbare Tatsache, daß im Laufe eines Winterhalbjahres ein großer Teil der Einwohnerschaft Zürichs, vom jugendlichsten bis zum gereiftesten Alter hinauf, sich wöchentlich zu wiederholten Malen, und oft in starker Anzahl, im Theater versammelt, um dort, wenn auch meist in sehr verschiedener Stimmung, sich eine gemeinsame Unterhaltung zu verschaffen. Daß diese Unterhaltung gewöhnlich nur von der Art sein konnte, wie ich sie oben näher bezeichnete, ist es, was bisher noch den Blick denkender und um die öffentliche Wohlfahrt besorgter Männer von diesem Schauspiele abzog, weil sie in ihm nirgends den Punkt treffen konnten, der ihnen zur Vermittlung höherer gemeinschaftlicher Zwecke geeignet zu dünken vermocht hätte. Es fragt sich aber nun, ob nicht schon in dem einfachen Umstande jenes oft zahlreichen Theaterbesuches in Wahrheit sich ein Bedürfnis kundgebe, das nur aus Unkenntnis edlerer Genüsse sich für jetzt als ein unkräftiges, gestalungsunfähiges herausstellt, dem sehr wohl aber eine höher fördernde Eigenschaft zugrunde liegt, sobald der Kern seines inneren Triebes erkannt und zum Bewußtsein gebracht wird. Zu allernächst wäre demnach nicht zu verkennen, daß unter den zuletzt bezeichneten Umständen im Theater ein Moment des öffentlichen Lebens vorliege, dem ein bildungsbedürftiges Motiv für höhere

Gesittung innewohnt. Nach dieser Erkenntnis wäre genau zu prüfen, ob dieses bildungsbedürftige Motiv auch ein bildungsfähiges sei, um, falls man sich hiervon nicht überzeugen könnte, aus allen zu Gebote stehenden Kräften dahin zu wirken, daß eine so verkrüppelte Erscheinung den gesunden Geist der Öffentlichkeit, so weit ihr Interesse der Obhut eines jeden gemeinsinnigen Bürgers übergeben ist, nicht verletze und beschädige, — oder aber, sobald man jenes Motiv nach dem vorhandenen Vermögen als ein bildungsfähiges erkennt, zu seiner Ausbildung aus allen Kräften beizutragen.

Es gälte demnach vorerst diese Bildungsfähigkeit aus dem eigenen, bereits vorhandenen Bedürfnisse des Publikums nachzuweisen, und dies geschieht ganz unzweifelhaft aus der einfachen Beobachtung, daß in den einzelnen Fällen, wo es irgend einer Bemühung oder einem glücklichen Umstande gelang, theatralischen Aufführungen ein annäherndes Gepräge der Vollendung dadurch zu geben, daß ein wirklich künstlerischer Zweck in ihnen mit den vorhandenen Mitteln in genügende Übereinstimmung gesetzt werden konnte, das Publikum zu seiner eigenen Überraschung eine Befriedigung zu erkennen gab, die augenscheinlich das Dasein eines inneren Bedürfnisses in ihm aufwies, das ihm nur aus dem Grunde noch nicht zu einem gemeinsamen Bewußtsein kommen konnte, weil jene Fälle sich eben nur sehr vereinzelt zeigten und von der Masse des Ungesunden in den theatralischen Erscheinungen bis zum vollkommenen Vergessen erdrückt werden mußten. Wenn sich nun, diesen gewöhnlichen Erscheinungen gegenüber, bei den Gebildetsten die verzweiflungsvolle Ansicht festgesetzt hat, es liege dem Theater wohl ein Bildungsmotiv zugrunde, dessen Entwicklung aber unter den einmal bestehenden Umständen unmöglich sei, so käme es des weiteren nur darauf an, diese Unmöglichkeit als keine absolute, sondern als eine unter Umständen, die nur von unserm bestimmten und werttätigen Willen abhängen, wohl zu überwindende, die reifste Entwicklung des im Theater liegenden bildungsfähigen Motivs demnach als eine ganz sichere Möglichkeit nachzuweisen. Sollte dies gelingen, so dürfte jedem gemeinsinnigen Bürger, von der befriedigenden Kenntnisnahme dieses Nachweises an, die Pflicht der Erwägung dessen erwachsen, welcher Vorteil aus dieser Kenntnisnahme für das öffentliche

Wohl zu ziehen wäre, und dieser würde dadurch zu wahren sein, daß auf eine Übereinstimmung des einzig hierin entscheidenden Publikums zu dem Zwecke hingearbeitet würde, die Einsetzung eines Ausschusses anzuregen, welcher die Mittel zur Verwirklichung der dargetanen Möglichkeit berate und in Anwendung bringe.

Dieses Organ, das an sich durchaus keine eigentliche Erziehungsbehörde nach der Wirksamkeit der gegenwärtig fungierenden sein könnte, würde dennoch in einem entscheidend wichtigen Hauptpunkte mit dem nächsten Interesse des Erziehungsrates sich berühren; und um diesen Punkt, der nicht nur in der Blüte der allgemeinen öffentlichen Bildung, sondern auch in der praktischen Ermöglichung der Mittel zum Zwecke dieser Bildung beruht, genau anzugeben, gestatte ich mir mit Folgendem eine gedrängte Übersicht dessen zu bieten, was ich zur Entwicklung des im Theater liegenden Bildungsmotivs, den hiesigen Verhältnissen angemessen, für notwendig und möglich zu halten mich berechtigt glauben darf.

Zu einer erfolgreichen Darstellung der Gebrechen in der bisherigen Wirksamkeit des hiesigen Theaters ging ich von der Bezeichnung des Umstandes aus, daß seine Leistungen gänzlich der Originalität entbehrten und nur Nachahmungen von Aufführungen enthielten, die in von den hiesigen ganz verschiedenen Verhältnissen, unter ganz andern Erscheinungen des öffentlichen Geistes als den uns verständlichen, und namentlich auch durch ganz andre Darstellungsmittel als die für uns vorhandenen, auf einem uns abgelegenen Boden als Originalleistungen in das Leben traten. Beginnen wir nun die Darstellung des in der Theaterangelegenheit uns Möglichen unverhohlen mit der Behauptung: kein Theater kann seine Aufgabe durch eine gedeihliche Wirksamkeit lösen, wenn seine Leistungen nicht zuvörderst originale sind. Ganz nach den zu Gebote stehenden Mitteln der theatralischen Darstellung müssen die künstlerischen Zwecke beschaffen sein, die durch sie verwirklicht werden sollen. Genau seine Mittel prüfen, ihre Fähigkeit bei höchster Anspannung der Kräfte ermessen, und seinen Zweck vollständig nach der Möglichkeit der Erreichung durch diese Mittel stimmen, ist die Aufgabe des schaffenden Künstlers, sobald es ihm vor allem daran gelegen ist, seine Absicht zum Verständnis zu brin-

gen. Diese Absicht in sich aufnehmen und nach angestrengtestem Vermögen sie verwirklichen, ist dann die entsprechende Aufgabe der Darsteller, die nur in dem Grade zu Künstlern werden, als sie jene Absicht begreifen und an ihrer Verwirklichung teilnehmen. Wo eine so verwirklichte künstlerische Absicht dem Publikum vorgeführt wird, handelt es sich nicht mehr um eine Kritik der Mittel; das Publikum hat nicht mehr in Bezug auf sie zu wünschen und zu sorgen, keine Vergleichungen mit andern mehr anzustellen: sondern Mittel und Zweck sind eins geworden, d. h. sie sind in dem Kunstwerke aufgegangen, das nun als eine dem Gefühle verständliche Absicht sich einzig noch an dieses Gefühl des Publikums wendet, um von ihm genossen zu werden. — Auch die geringsten Mittel sind fähig, eine künstlerische Absicht zu verwirklichen, sobald diese für ihren Ausdruck sich nach jenen Mitteln richtet. Das Künstlerische einer Absicht besteht nicht darin, daß sie nur durch besonders reiche Mittel zu verwirklichen sei, sondern daß sie sich der Mittel, deren sie sich unter bestimmten Umständen einzig bedienen kann, zur Entwicklung der höchsten Fähigkeit derselben bemächtige. Beachten wir genau, wie die künstlerische Absicht beschaffen sein muß, die sich in diesem Sinne der für Zürich zu ermöglichenden Darstellungsmittel zu bedienen hat, so werden wir erkennen, daß sie mit Bestimmtheit gerade eine solche sein muß, die überhaupt unsren Anschauungen und Gesinnungen entspricht, und somit gerade das verwirklicht, was wir vernünftigerweise wünschen und verlangen können, nämlich: uns wohlverständliche, weil unsrem Wesen eigentümliche, es am treuesten abspiegelnde Kunstwerke.

Was nun zunächst die Verwirklichung des hier ausgesprochenen allgemeinen Gedankens betrifft, so kann diese praktisch nur durch einen Übergang aus dem gewohnten Verhältnisse bewerkstelligt werden. Man wird mich vollkommen verstehen, wenn ich hier in den wichtigsten Zügen geradeswegs meinen Plan entwickle.

Die erste Sorge kann für jetzt nur die Beschaffenheit der Mittel sein, d. h. zuvörderst die Beschaffung eines dramatischen Künstlerpersonales nach dem Verhältnisse der Kräfte des Theaterpublikums von Zürich. Dieses Personal würde durch umsichtige Prüfung so zu wählen sein, daß es nicht sowohl aus Künstlern bestehe, die bereits in der heutigen Theaterroutine eingerostet sind,

als vielmehr aus jungen, noch bildungsfähigen Kräften der Schauspiel- und Gesangkunst. Dieses Personal würde, den vorhandenen Geldmitteln entsprechend, der Beschaffenheit nach als ein vorzügliches dadurch zu ermöglichen sein, daß es der Zahl der Mitglieder nach beschränkt wird. Es müßten nämlich nur solche Mitglieder geworben werden, die sowohl Fähigkeit für das Schauspiel als glückliche Anlagen zum Gesange hätten. Dies Personal würde demnach so zu kombinieren sein, daß seine Mitglieder entweder ein bereits entwickelteres Talent als Schauspieler mit einer noch auszubildenden Begabtheit für den Gesang oder ein bereits geübteres Gesangsorgan mit einer noch zu entwickelnden Befähigung zum Schauspiele verbänden; so daß wir nicht ein als Schauspiel- und Opernpersonal gespaltenes, doppeltes, sondern ein einiges und einfaches dramatisches Künstlerpersonal erhielten. — Der üble Einfluß einer vollkommenen Trennung der eigentlichen Schauspielkunst von der Operngesangkunst auf die Entwicklung unsrer dramatischen Darstellungsweise ist so groß und bei einigem Nachdenken so einleuchtend, daß er hier nur erwähnt, nicht aber umständlicher erklärt werden soll. Aus der von mir vorzuschlagenden Verwendung des bezeichneten Personales soll aber erhellen, wie das ungeeignet Erscheinende einer solchen Vereinigung vermieden und dagegen eine allseitig vollendete Ausbildung der Kräfte erreicht werden wird. Für jetzt behalten wir nur das Eine im Auge, daß wir durch Beschaffung eines einfachen Personales die Kraft der Geldmittel auf den Gewinn einer geringeren Anzahl guter Mitglieder konzentrieren, statt sie durch den Erwerb einer doppelten Anzahl mittelmäßiger zu zersplittern.

Die gesunde Grundlage der dramatischen Kunst ist bei der heutigen Beschaffenheit des Theaters noch einzig das Schauspiel: erst wenn alle Darsteller ein gutes Schauspiel wirksam aufführen können, erhalten sie die Fähigkeit, auch das musikalische Drama dem Sinne der dramatischen Kunst überhaupt angemessen richtig darzustellen. Das bezeichnete Personal hätte sich demnach zunächst mit der Darstellung von Schauspielen der Art zu beschäftigen, daß es der natürlichen Bedingungen jenes Dramas bis zum Gewinn der Fähigkeit ihrer befriedigendsten Lösung inne würde. Hierzu müßten, um der Entwicklung des weiteren Planes willen, solche Stücke gewählt werden, die nicht nur den vor-

handenen Kräften überhaupt vollkommen angemessen wären, sondern sich auch in einer so temperierten Sphäre der Ausdrucksmittel bewegten, daß der redende Ausdruck sich nicht über das Maß erhebt, welches Darstellern, die auch für den Gesang bestimmt sein sollen, ohne Beschädigung des Stimmorganes zuzumuten ist. — Ich muß mich damit begnügen, hier nur anzudeuten, daß Schauspiele, welche so leidenschaftliche Momente für den redenden Ausdruck enthalten, daß sie von dem Sprechorgane eine übermäßige Anstrengung erheischen, bereits über die Linie hinausgehen, die der reinen Schauspielkunst gezogen bleiben muß; weil über diese Linie hinaus nur das Gesangsorgan mit der mächtigen Hilfe der Tonkunst noch einen Ausdruck herzustellen vermag, der die Leidenschaft im nötigen Lichte der Schönheit erscheinen läßt. In der Entwicklung seines dramatischen Ausdrucksvermögens auf dieser Linie angekommen, soll daher unser Künstlerpersonal das bis hierher gepflegte reine Schauspiel verlassen, um das Gebiet des musikalischen Dramas zu betreten, in welchem es seine Kräfte, vom Nächstliegenden und Verwandtesten ausgehend, bis zu der ihm irgend erreichbaren Höhe des dramatischen Darstellungsvermögens zu entfalten hat. Für die Aufführungen würden daher diejenigen vorhandenen Opern auszuwählen sein, welche die richtige Verbindung zwischen diesem Genre und dem eigentlichen Schauspiele bilden. Gerade von dieser Gattung besitzen wir vortreffliche Werke, die jedenfalls als das Natürlichste und Gesündeste gelten können, was bisher in der Oper geleistet worden ist. Hierbei wäre nun die größte Sorge darauf zu verwenden, daß die aus fremden Sprachen übersetzten Texte genau mit dem musikalischen Ausdrucke in Übereinstimmung gebracht und zu diesem Zwecke sorgsam umgearbeitet würden, weil die vorhandenen Übersetzungen meistens diese, ursprünglich im Originale bestehende, Übereinstimmung aufheben. —

Bis hierher wäre nun die Originalität der Leistungen unsres Theaters bloß darin gewahrt worden, daß nur solche Kunstwerke in ihnen zur Aufführung gebracht würden, welche die künstlerische Genossenschaft nach dem Maße ihrer Kräfte sich durch eine entsprechende Darstellung wirklich zu eigen machen konnte. Würde schon dieser Gewinn dem heutigen Theaterverfahren gegenüber ein ungemein wichtiger sein, und würde diese Erscheinung allein

schon fast vollkommen hinreichen, dem Publikum bei weitem edlere und befriedigendere Genüsse zu bieten, als dies jetzt der Fall sein kann, so müßte es doch die Natur der Sache mit sich bringen, daß hierbei nicht stehen geblieben werden könnte. Nicht etwa bloß um einer grundsätzlich kundzugebenden Originalität willen, sondern lediglich schon aus dem Grunde, daß die Zahl vorhandener, vollkommen für uns geeigneter Werke nur eine sehr beschränkte ist, müßten wir zur Produktion auch von dramatischen Arbeiten selbst schreiten. Es würde hier, wenn wir nicht das Theater wieder in seinen alten Zustand zurückfallen lassen wollten, geradeswegs eine Not eintreten. Diese Not hätten wir aber nicht zu fürchten, sondern willkommen zu heißen, weil sie allein es ist, die uns zu wahrhaft schöpferischen Taten bestimmt. Sehen wir, wie dieses eingetretene Bedürfnis zu befriedigen wäre. —

Eine auffallende Erscheinung haben wir zuvörderst zu bestätigen: dies ist die mit unsrer steigenden Bildung zugenommene Verbreitung intellektuell künstlerischer Befähigung zugleich mit der scheinbar immer mehr abnehmenden Produktivität an wirklich bedeutenden Kunstwerken. Ein unglaublich starkes Mißverhältnis zwischen der Stärke wirklich vorhandener produktiver Kräfte und dem schwachen Werte der öffentlichen Produkte hat sich gebildet. So ist das dichterische und musikalische Vermögen, durch alle natürlichen Mittel der Kunsterfahrenheit gefördert, in einer so großen Ausbreitung anzutreffen, daß man bei näherer Betrachtung über die außerordentliche Armut an öffentlicher künstlerischer Produktivität erstaunen muß. Gehen wir der Erscheinung auf den Grund, so erkennen wir zu voller Deutlichkeit den verderblichen Einfluß der Zentralisation unsres öffentlichen Kunstwesens auf einzelne sehr wenige Punkte des europäischen Verkehrs. Mit geringen Ausnahmen ernährt sich unsre ganze öffentliche theatralische Kunstgenußsucht von den Brosamen, die uns Paris von seinem schwelgerischen Mahle abfallen läßt. Die ganze schlimme Einwirkung, die wir von diesem üblen Umstande auf das Wesen der Aufführungen mehr oder minder aller, selbst der an Rang vornehmsten Theater ausgehen sahen, hat nun mit wachsender Zunahme die heimischen produktiven Kunstkräfte in der Weise betroffen, daß diese ihren schöpferischen Trieb immer mehr vom Theater abwandten. Für Kunstschöpfungen, die ihrem

Geiste und ihrer Anschauung eigentümlich waren, sahen sie auf dem Theater die Mittel und die Richtung der Darstellung unvorhanden: das Fremdartige und ihrem Wesen Unverwandte der öffentlichen theatralischen Erscheinungen entfremdete sie selbst dem Theater und drängte ihre schöpferische Neigung von ihm ab. Während wir so sehen, daß nur die Nachahmer des Fremden für die Bühne arbeiteten, zog sich die eigentümliche heimische Kunstproduktivität immer mehr vom Theater zurück, um dieses der Spekulation auf die oberflächlichste Zerstreuungssucht eines mehr oder minder gedankenlosen Publikums als erwählten Tummelplatz zu überlassen. Der deutsche Geist, der sich in seiner eigentümlichen Innigkeit nur einer ihm ganz vertrauten Öffentlichkeit mitzuteilen vermag, verlor sich vollständig in ein fast nur noch literarisches Kunstschaffen, und in der Literatur haben wir ihn aufzusuchen, um ihn einerseits in seiner reichsten Fülle zu begreifen, anderseits aber ihm das Bekenntnis eines Bedürfnisses abzugewinnen, das er in Wahrheit doch nur vor der vollen Öffentlichkeit, im wirklichen Kunstwerke, zu stillen vermag. So geben sich unsre eigentümlichsten dichterischen Kräfte fast nur in der Literaturlyrik kund: unser ausgebreitetstes musikalisches Vermögen verzehrt sich beinahe einzig in der musikalischen Komposition der zahllosen Gedichte, die jener Lyrik entsprangen, und wiederum fast nur eine Literatur ausmachen. In dieser Literatur erkennen wir aber die reichsten und mannigfaltigsten Kräfte, die an Eigentümlichkeit und wirklichem künstlerischem Vermögen die schwindsüchtige Genialität des ganzen Pariser Kunstheroentums unendlich überragen. Was gegenwärtig in Paris zutage gefördert wird, verdankt sich beinahe gar nicht einer eigentümlichen künstlerischen Kraft, sondern nur einer glänzenden Routine der Praxis; und niemand leuchtet dies deutlicher ein, als dem nur auf Nahrung aus seinem Inneren angewiesenen deutschen Kunstgenius, der sich voll Ekel von der seichten Innerlichkeit jener hochberühmten Kunstproduzenten und ihrer weltverbreiteten Werke abwendet. Gerade das aber, was diese vor den Augen der Öffentlichkeit so glänzend befähigt, geht für die freiere Entwicklung der heimischen Kunstkräfte eben gänzlich ab; nämlich ein unsrem Geiste, unsren Kräften und unsrer Eigentümlichkeit entsprechendes öffentliches Kunstinstitut, das unsre Kunstschöpfungen nicht nur zutage fördere,

sondern durch Darbietung der Möglichkeit dieser Förderung überhaupt erst dramatisches Kunstschaffen in uns anrege.

Fassen wir Zürich, und dieses namentlich in seiner wichtigen Beziehung zur deutschen Schweiz, in das Auge. Sind künstlerisch schöpferische Kräfte hier unvorhanden? Ungekannt mögen sie sein, unvorhanden aber gewiß nicht. Wir zahlen das ersehnte Bekanntwerden mit großen Berühmtheiten heutzutage so oft mit Enttäuschung: sollte es nicht ein edleres Bemühen sein, die ungekannten eigenen Kräfte, wenn nicht an das kalte Licht des eitlen Ruhmes, doch an das wärmende der öffentlichen Liebe zu ziehen? Zeigen wir ihnen den Weg, und wie schnell werden wir einen heimischen Reichtum kennen lernen, von dem wir bisher keine Ahnung hatten! Dieser Weg besteht aber in dem Verlangen, das wir ihnen bezeigen, und dieses bezeigen wir ihnen nur, wenn wir ihnen das fördernde Mittel in dem Kunstinstitute zeigen, das wir jetzt als genußbringend für uns selbst im Auge haben.

Das dramatische Künstlerpersonal, das wir bereits näher bezeichneten, wird in der wohlgegliederten Reihe von Aufführungen bereits vorhandener Werke, zu deren vollkommen entsprechender Darstellung es sich durch vernünftige Verwendung und glückliche Steigerung seiner Kräfte geeignet gemacht hat, unsern heimischen Künstlern die Muster hinstellen, nach denen sie zunächst die Anwendung ihrer schaffenden Kräfte und Absichten zu richten haben. Das Theater, das, um seiner höheren Stellung zu genügen, der Originalprodukte unumgänglich bedarf soll in dem, was es leisten kann, unsren dichterischen Köpfen und musikalischen Talenten den künstlerischen Weg zeigen, auf dem sie jenes Bedürfnis zugleich mit dem eigenen Bedürfnis, aus ihrem bloß literarischen Schaffen herauszugehen, zu befriedigen haben. Auf diese Weise werden nicht nur verborgene Kräfte an das Tageslicht gezogen und neue geweckt, sondern sie werden auch zu einem Vermögen gesteigert, das sie nie gewinnen konnten, sobald sie sich nicht auf das vollendetste Kunstgenre, auf das wirklich dargestellte Drama verwendeten.

Vom Beginn herein müßte daher an Dichter und Musiker, von den nächstheimischen bis zu den fernstverwandten, der Aufruf ergehen, für dieses, ihrer schöpferischen Tätigkeit übergebene Theater eigens Arbeiten zu liefern, wie sie ihrer Gesinnung und

der Möglichkeit einer vollkommenen Darstellung durch die vorhandenen Bühnenkräfte entsprächen. Der höchste Erfolg, der dieser immer gesteigerten und ausgedehnteren tätigen Wirksamkeit unsrer Kräfte entsprechen dürfte, müßte endlich darin bestehen, daß die dramatischen Werke der Vergangenheit immer weniger zur Hilfe gezogen zu werden brauchten, und die Leistungen der immer lebendigen Kräfte der Gegenwart das Zurückgreifen nach dem Älteren uns immer weniger nötig erscheinen ließen. Wer wollte aber bestreiten, daß dieser Erfolg möglich sei? Sehen wir nicht an jedem Pariser und italienischen Theater, daß dieser Erfolg ein ganz natürlicher sein muß, und nur von der Eigentümlichkeit unsres Geistes abhängt, unsren Werken die Weihe zu geben, welche die Produkte jener Theater vor unserm Gefühle nicht haben können?

Aber auch auf die darstellenden Künstler müßte dieser Verkehr mit der produktiven Gegenwart eine noch ganz besondere Einwirkung haben. Wie die von ihnen dargestellten Werke mit der Zeit immer mehr nur aus Originalprodukten bestehen würden, so würde auch ihr Personal gründsätzlich sich allmählich zu einem uns ganz angehörigen, eigentümlichen zu gestalten haben. Ich meine hiermit das allmähliche Erlöschen des Schauspielerstandes als einer besonderen, von unserm bürgerlichen Leben geschiedenen Kaste, und sein Aufgehen in eine künstlerische Genossenschaft, an der nach Fähigkeit und Neigung mehr oder weniger die ganze bürgerliche Gesellschaft Teil nimmt. Die absolute Sonderstellung des Schauspielerstandes muß bei fortschreitender schöner Bildung der bürgerlichen Gesellschaft immer unhaltbarer werden. Ein Mensch, der sich sein ganzes Leben über nur mit der darstellenden Schauspielkunst befaßt, kann nur sehr einseitig ausgebildet sein; die ununterbrochene Ausübung seiner Kunst, ohne wechselnde Anregung und Veranlassung dazu, muß endlich für ihn zu einer bloßen geschäftlichen Routine werden, die vollends ganz den Charakter eines Handwerkbetriebes annimmt, sobald er sie zu seinem Gelderwerbe zu verwenden hat. Die bürgerliche Gesellschaft, die sich wiederum nie mit der Ausübung der Kunst befaßt, läßt hingegen zu ihrem höchsten Nachteile einen großen Teil ihrer edelsten Fähigkeiten unentwickelt, und gewöhnt sich der Kunst gegenüber zu einer grundfalschen Ansicht von ihrem Wesen, der eine gewisse pedantische Roheit zu-

grunde liegt. Das Publikum kann in dieser Stellung nicht anders als die Leistungen der Kunst gemeinhin mit den Produktionen der Industrie verwechseln; es bezahlt diese wie jene mit seinem Gelde und bleibt vor der in seiner Ansicht zu einem Industriezweige erniedrigten Kunst selbst aller künstlerischen Bildung bar. Die Kunst ist nur dann das höchste Moment des menschlichen Lebens, wenn sie kein von diesem Leben abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig inbegriffenes ist. Wir sind dieser gesellschaftlichen Vermenschlichung der Kunst oder dieser künstlerischen Ausbildung der Gesellschaft näher, als wir vielleicht glauben, wenn wir nur unsren vollen Willen darauf verwenden; und gerade Zürich soll mir den Beweis für diese Behauptung liefern.

Die hiesigen Erziehungsbehörden haben es sich bereits angelegen sein lassen, auch der Ausbildung des Körpers einen wichtigen Anteil an der Entwicklung der Jugend zuzuweisen: technisch geleitete Turnübungen nehmen ihre Stelle neben dem wissenschaftlichen Unterrichte ein; Turnwettspiele sind angeordnet, und der körperlichen Geschicklichkeit werden öffentlich Preise zuerteilt. Auf einer andern Seite sehen wir die weite Ausbreitung der Gesangvereine, Nägelis ungemein verdienstvolles Werk: fast jede Gemeinde hat ihre Kräfte für den Gesang zu einer tief bildsamen Wirksamkeit vereinigt, der nur noch eine Richtung auf das Dramatische zu geben ist, um ihre Bedeutung für die gemeinsame Bildung zu erhöhen. Bereits ist diese Richtung in einer Neigung des öffentlichen Lebens vorhanden; bei heiteren wie ernsteren Anlässen zu einer öffentlichen Feier greift man ganz von selbst, und zwar fast in erster Linie, zur Anordnung von Festzügen in charakteristischen Trachten: Darstellungen aus dem Volksleben oder aus der Geschichte, mit großer Treue und sprechender Natürlichkeit ausgeführt, bilden den Hauptbestandteil dieser Aufzüge. Noch entschiedener tritt die Richtung auf das Dramatische in der öffentlichen Volksbildung da hervor, wo in ländlichen Gemeinden von der Jugend sowohl wie vom gereifteren Alter geradeswegs Schauspiele aufgeführt werden. Haben wir hierin eine fortgeerbte uralte Volkssitte zu erkennen, so treffen wir aber dabei, was den Gegenstand wie den Ausdruck der Darstellung anbelangt, mit Bestimmtheit bereits auf den Einfluß der modern ausgebildeten Schauspielkunst

auf dieses Volksspiel, der leicht verbildend und schädlich einwirken könnte, wenn diese Kunst nicht selbst zu einer gesünderen Entwicklung angehalten würde, als dies jetzt der Fall ist.

Bei so vielen Kundgebungen einer natürlichen Neigung zur Kunst, und namentlich zur dramatischen Kunst, wie wir sie hier im öffentlichen Leben antreffen, sollte es nun niemand, der mit der bewußten Förderung gemeinsamer Angelegenheiten beauftragt ist, entgehen, wie notwendig es zur Entwicklung der vorhandenen Keime sei, daß sie nach der ihnen inneliegenden Richtung zu dem gemeinsamen Ziele hingelenkt würden. Dieses Ziel ist kein andres, als die volle Ausübung der dramatischen Kunst nach der durch die heutige Kunsterfahrung ihr ermöglichten Fülle. Durch umsichtige Verwendung der Organe der öffentlichen Bildung wäre daher auf die Erreichung dieses Zieles hinzuarbeiten; und hier ist der Punkt, wo die Erziehungsbehörden mit jener zur Verwaltung des Theaters bestellten Kommission unmittelbar sich berühren würden. Sobald man darauf bedacht wäre, in den öffentlichen Erziehungsanstalten alle diejenigen Bildungsmomente, welche neben der rein wissenschaftlichen auch auf die künstlerische Ausbildung hingehen, nach ihrer höchsten Entwicklungsfähigkeit zu wahren, würde den Erziehungsbehörden in jener Theaterkommission der natürliche Verbündete zuzuweisen sein, der ihnen in der Lösung ihrer Aufgabe die entscheidendste Hilfe leisten könnte. In den gereifteren dramatischen Künstlern dieses nach unsrer Angabe hochveredelten Theaters fänden sich ganz von selbst die Lehrer zur Ausbildung der künstlerischen Fähigkeiten, die der Jugend schon aus der Neigung entsprießen müßten, welche ihr wiederum aus dem befeuernden Anschauen und Anhören der Leistungen des Theaters selbst erweckt würde. Von dem Besuche des Theaters in seiner jetzigen Stellung glaubte man bisher die Jugend wohl eher abhalten zu müssen: ist dem Theater aber die von mir bezeichnete Wirksamkeit ermöglicht, so wäre umgekehrt die Jugend eher zu dessen Besuche anzuhalten. Bisher galt es für ein Unglück in einer bürgerlich wohlbestellten Familie, wenn ein Glied derselben sich zum Ergreifen des Schauspielerstandes hinreißen ließ: in Zukunft würde die Befürchtung eines solchen Unglücks gar nicht mehr möglich sein können, weil ein Schauspielerstand immer mehr aufhören soll zu existieren, und jeder Fähige seine Neigung befriedigen und sein Talent ausüben

würde, ohne seine sonstige gesellschaftliche Stellung zu verlassen und ohne in einen Stand einzutreten, der die Erfüllung eines bürgerlichen Berufes ihm unmöglich machte. Denn am Ziele der hier eingeschlagenen Richtung in bezug auf das Theater würde das Theater in seiner jetzigen Gestalt gänzlich verschwunden sein; es würde aufgehört haben, eine industrielle Anstalt zu sein, die um des Gelderwerbes willen ihre Leistungen so oft und dringend wie möglich ausbietet; vielleicht würde das Theater dann den höchsten und gemeinsamsten gesellschaftlichen Berührungspunkt eines öffentlichen Kunstverkehres ausmachen, aus dem alles Industrielle vollkommen entfernt, und in welchem die Geltendmachung unsrer ausgebildetsten Fähigkeit für künstlerische Leistung wie für künstlerischen Genuß einzig bezweckt wäre.

Es würde für jetzt zu weit führen, wenn ich meinen Plan zur Bestellung auch des zuletzt angeführten wichtigen Punktes der Erziehung näher vorlegen wollte. So reiflich auch dieser Punkt im allgemeinen von mir erwogen ist, und so leicht es mir werden dürfte, die einfachsten Mittel der Ausführung vorzuschlagen, so würde sich das Meiste doch erst nach genauer Kenntnisnahme der lokalen Gegebenheiten deutlich bestimmen lassen, und ich muß mich daher begnügen, nur eine Anregung gegeben zu haben. Nur über den nächsten Weg des Angriffes meines allgemeinen Planes habe ich mich in Kürze hier noch mitzuteilen.

Ich sprach von der Einsetzung einer geeigneten Kommission für die Theaterangelegenheiten. Die Kommission dürfte sich, meiner Ansicht nach, am natürlichsten folgenderweise bilden. — Eine Aufforderung wäre an die Freunde der dramatischen Kunst in Zürich und den nächst gelegenen Gemeinden zu richten: diese hätten sich auf beliebigem Wege darüber zu vereinigen, ob sie der Gründung eines Theaters in dem hier bezeichneten Sinne Vorschub leisten wollten oder nicht. Nach günstig ausgefallener Entscheidung müßten freiwillige Geldbeiträge zugunsten des Unternehmens zunächst für ein Jahr gezeichnet, und ein Ausschuß müßte gewählt werden, der über die Verwendung der gezeichneten Summe zugunsten der Erreichung des Zweckes, für den sie zusammengeschossen, zu wachen hätte. Ein in diesem Sinne und zu diesem Zwecke erwählter Ausschuß würde ganz von selbst die Kommission bilden, die ich für das Theater im Sinne hatte. — Die Sorge dieser Kommission müßte

nun zunächst die sein, die Stärke der gezeichneten Summe mit der Stärke der zu ermittelnden Durchschnittseinnahme der Theatervorstellungen während eines Winterhalbjahres zu kombinieren. Diese Einnahmen müßten sogleich aber nach einem andern Maße, als dem bisher üblichen, veranschlagt werden: die Zahl der Vorstellungen müßte, zugunsten eines gewählteren Repertoirs und namentlich um sorgfältiger vorzubereitender Aufführungen willen, gegen die bisher gewohnte durchaus vermindert werden; zwei oder höchstens (und nur in gewissen günstigen Fällen) drei Vorstellungen im Laufe einer Woche sind (vielleicht bei Verdoppelung der bisherigen Zahl der Konzertaufführungen während des Winters) fast mehr als genügend für das Theaterpublikum Zürichs. Der durchschnittlich zu berechnende Ertrag dieser Vorstellungen – der übrigens aus naheliegenden Gründen gewiß nicht geringer sein wird, als der bisherige Ertrag der Theatereinnahmen — würde nun, mit der gezeichneten Summe zusammengenommen, den Fonds bilden, aus welchem ein von mir näher bezeichnetes *einfaches* Bühnenpersonal zu beschaffen und während des Laufes *eines ganzen Jahres* zu unterhalten wäre. — Der Beginn der Unternehmung müßte mit dem Anfange des Sommerhalbjahres eintreten. In diesem Sommerhalbjahre hätte sich die Gesellschaft unter geeignet zu bestellender Leitung nach jeder Seite der dramatischen Kunst hin gemeinschaftlich auszubilden und mit höherer künstlerischer Sorgsamkeit die dramatischen Werke einzuüben, die sie im Laufe des Winterhalbjahres, bei stets fortgesetztem Übungsfleiße, in erreichbarster Vollendung dem Publikum vorzuführen hätte. — Der Erfolg dieses Theaterwinterhalbjahres würde die Theaterfreunde Zürichs ganz einfach dahin bestimmen, ob sie die für das erste Jahr gewährte Unterstützung fortgewähren wollen. Ist der Erfolg ein befriedigender und konsolidiert sich demnach das ganze Unternehmen, so würde in weiteren Kreisen, und endlich vom Staate selbst, immer mehr Veranlassung gefunden werden, in dem oben näher bezeichneten Sinne an der Ausbeutung des Institutes für die künstlerische Ausbildung der Jugend sich zu beteiligen. Es werden sich mit der Zeit immer mehr heimische Talente entwickeln, die eintretende Lücken im Theaterpersonale auszufüllen imstande sind, ohne deshalb ihre bürgerliche Stellung zu verlassen und in einen gesonderten Schauspielerstand einzutreten, bis, bei fort-

währendem Gedeihen des Institutes, endlich das ganze aktive Künstlerpersonal nur noch aus der Blüte einer heimisch-bürgerlichen Künstlerschaft bestehen, und das Theater somit in eine ganz von selbst sich erhaltende Stellung gelangen muß, in welcher es jede Spur eines Industriezweiges von selbst abgestreift haben wird. —

Dieses Ziel ist so neu und bedeutend, der denkbare Erfolg so ungemein und weithin gestaltend, daß viele schon deshalb an die Möglichkeit seiner Erreichung nicht glauben werden, besonders auch weil ich so einfache und geringe Mittel dazu vorschlage.

Wer meine anderswo ausgesprochenen Ansichten über das Verhältnis unsrer modernen Zivilisation zur wirklichen Kunst kennt, der dürfte sich fast ganz wundern, mich hier mit einem Versuche beschäftigt zu sehen, dessen Gelingen gerade mir am unmöglichsten erscheinen sollte. — Nichtsdestoweniger hielt ich es für notwendig, alle Möglichkeiten für ein edleres Gedeihen der öffentlichen Kunst in den gegenwärtigen Zuständen aufzudecken, weil in Wahrheit ein großes Feld der Möglichkeit noch innerhalb dieser offen liegt, das keineswegs schon ausgemessen ist. Nur daran, daß der Wille zur Verwirklichung dieses Möglichen von unsrer Öffentlichkeit nicht gefaßt werden könnte, kann es sich deutlich herausstellen, ob mit der Unmöglichkeit dieses Willens auch die von mir gedachte Wirksamkeit der Kunst auf der Grundlage unsrer modernen Zivilisation erwiesenermaßen ebenfalls eine Unmöglichkeit sei. Bei diesem Erfolge müßte sich dann unsre Zivilisation dem Zwecke einer höheren Vermenschlichung gegenüber selbst das Urteil ihrer Unfähigkeit gesprochen haben. —

Was ich darstellte, ist an sich eine wirkliche Möglichkeit: davon, daß alle die, welche über die Kräfte zu ihrer Verwirklichung verfügen, den Glauben an sie gewinnen, hängt ihre Erreichung ab. — Keineswegs bilde ich mir ein, durch meine Darlegung diesen nötigen Glauben schon begründen zu können: einer durch Gewohnheit und weite Verbreitung feststehenden Ansicht vom Wesen einer Erscheinung auf bloß theoretischem Wege bis zur vollsten Umkehr dieser Ansicht beizukommen, ist das schwierigste und meistens erfolgloseste Unternehmen. Wäre es mir möglich, dem Publikum die volle künstlerische Tat in ihrer überzeugenden Unmittelbarkeit vorzuführen, so würde ich aller-

dings außer allem Zweifel des Sieges meiner Ansicht sein; denn der Charakter eines jeden Publikums ist es, nur gegen das Phantasiebild mißtrauisch zu sein: der wirklichen Erscheinung gegenüber bestimmt es sich aber mit entscheidender Sicherheit. Die von mir gemeinte künstlerische Erscheinung ist aber nur durch die Kraft eines gemeinsamen Willens zu vermitteln; und diesen Willen in einzelnen wohlwollenden Männern und denkenden Köpfen angeregt zu haben, kann für jetzt, meinem Bewußtsein nach, mein einziger Erfolg sein. Möge ich somit wenigstens Mitwisser und Teilhaber meiner Absicht gewonnen haben, und möge diesen der Eifer entstehen, neue Mitwisser und Teilhaber zu gewinnen! Ein günstiger Erfolg ihres Eifers wäre wahrlich keine geringe Gewähr für eine glückliche Zukunft gerade im Sinne derjenigen, die in eine vernünftige Erhaltung und Fortbildung des Bestehenden ihre Meinung und bürgerliche Tätigkeit setzen.

Über

# Musikalische Kritik.

Brief an den

Herausgeber der Neuen Zeitschrift für Musik.

Geehrter Freund!

Sie wünschen, ich möchte Ihnen meine Ansicht darüber aussprechen, welchen Anteil eine „Zeitschrift für Musik" an dem Prozesse nehmen solle, den unsre heutige Musik notwendig zu bestehen hat, und in welcher Weise dieser Anteil zu einer gemeinnützigen Geltung zu bringen wäre?

Es ist mir jetzt unmöglich, und ich wünschte sehnlichst, es würde mir für alle Zeiten unnötig, mich mit weiteren schriftstellerischen Arbeiten zu befassen; dennoch will ich es versuchen, über die vorliegende Frage mit Ihnen mich zu verständigen, und zwar in der mir einzig möglichen Weise, nämlich daß ich die mitzuteilende Ansicht als die aus meinen besonderen Anschauungen hervorgegangene, durch das, was mir als Wunsch verbleiben mußte, veranlaßte, somit nicht als absolute, Ihnen durchaus aufzunötigende, hinstelle. Ich will Ihnen also darüber mich kundgeben, was ich tun würde, wenn Umstände und Stimmungen es mir auferlegten, eine Zeitschrift für Musik herauszugeben; nur wenn ich auf diesem ganz individuellen Standpunkt mich halten darf, wird auch mein Wunsch, Sie mit meiner Ansicht zu befreunden, ein unbefangener bleiben können.

Zunächst gestehe ich Ihnen aufrichtig, daß es eine Periode in meinem Leben gab, in der ich keine musikalischen Zeitschriften mir zu Gesicht brachte, und daß ich nachher Grund erhielt, jene Periode — mindestens gerade in diesem Bezuge — für eine der glücklicheren meines Lebens zu halten. Es war dies die Zeit, wo ich in Dresden als Kapellmeister all' meinen Eifer auf die Aufführung musikalischer Kunstwerke verwandte, wo ich somit all' meine Hoffnungen für das Gedeihen der Kunst auf die von mir geleitete unmittelbare Darstellung, auf die praktische Verwirklichung meiner künstlerischen Absichten setzen zu dürfen glaubte. In dieser Zeit widerte mich alles Gerede und Geschreibe über die Kunst so heftig an, daß höchstens dieser mein Widerwille mich veranlassen konnte, ab und zu mich selbst auszusprechen. Ich nannte soeben diese Periode eine glücklichere meines Lebens: sie war es dadurch, daß ich mich zu täuschen vermochte. Das, was ich damals wollte, konnte ich nie zu meiner vollen Befriedigung ausführen; von allen den Umständen, die mich daran hinderten, hebe ich für meinen heutigen Zweck hier zwei heraus: die gänzliche Geschmacksverwirrung des Publikums, und die Kopf- und Ehrlosigkeit der Kritik. — Am liebsten wendet sich der wirkliche Künstler an die volle Unbefangenheit des rein menschlichen Herzensgefühls: trifft er diese, wie seine Erfahrung ihn belehren muß, bei unsrem Theaterpublikum nicht an, so sieht er sich notgedrungen nach Hilfe von seiten des gebildeten Kunstverstandes, nach Vermittelung durch die Kritik um. Der bald gewonnene Ekel vor dem Publikum trieb auch mich endlich unwiderstehlich in diese bedürfnisvolle Stellung zur Kritik, und hier, wo ich sie selbst suchte, und somit nicht mehr absichtlich sie von mir weisen konnte, war es, wo ich das Wesen unsrer modernen Kritik ganz erkennen und gegen sie zunächst fast einzig nun zu Felde ziehen mußte. Was ich von Kunstschriften seitdem veröffentlicht, ist keinesweges, wie manche mir dies als Absicht unterstellen zu müssen glaubten, ein Appell an das Publikum, sondern in ihnen wende ich mich von dem modernen Publikum, das ich als eine sinn- und herzlose Masse verloren zu geben hatte, ab gegen die Kritik, das heißt: gegen die kritiklose, schlechte Kritik, die Kritik, die weder vom Gefühle noch auch vom wahren Verstande geleitet wird, und die ihr Fortbestehen einzig auf die Verwahr-

losung der Masse gründet, von dieser Verwahrlosung lebt, und um ihres Lebens willen sie selbst fördert. Ich sage: ich wandte mich gegen diese Kritik, nicht aber an sie; denn sie selbst verbessern zu wollen, kann demjenigen nicht beikommen, der bereits das Publikum aufgeben mußte, — das Publikum, das in seiner Verderbtheit doch wenigstens unwillkürlich ist, wogegen die Kritik in ihrer Versunkenheit von willkürlicher Grundsätzlichkeit ausgeht. Immerhin aber wandte ich mich, wie dies mit schriftstellerischen Arbeiten gar nicht anders der Fall sein kann, nur an die Kritik, das heißt jedoch: an die neu zu gewinnende Kritik der gesunden Vernunft, nämlich des Verstandes, der mit Bewußtsein keinen Augenblick als seinen fortgesetzten Ernährer das gesunde Gefühl aufgibt; somit nicht an die kritische Routine der alten, vom Gefühle losgeschraubten Methode, der Methode, die höchstens aus derselben Gefühlsverwirrung und Stumpfsinnigkeit sich erhält, die wir am Publikum wahrnehmen, sondern an die durchaus unroutinierte Anschauung derjenigen gebildeten Menschen, die gleich mir sowohl von dem modernen Publikum, wie von der heutigen Kritik sich unbefriedigt fühlen.

Seit dieser Zeit nahm ich auch wieder musikalische, wie überhaupt Kunstinteressen gewidmete Zeitschriften zur Hand, weil ich fühlte, daß ich anderswo, als da, — im Publikum — wo ich sie bisher suchte, die Menschen aufsuchen müßte, an die ich zur Befriedigung meines neuen Mitteilungsbedürfnisses mich zu wenden hatte. Ich hatte nämlich einsehen gelernt, daß es ein ganz voreiliges, und deshalb fruchtloses Bemühen sei, mit dem Kunstwerke selbst sich an das unbefangene Gefühl wenden zu wollen, sobald dies eben den beabsichtigten neuen Erscheinungen einer lebenvollen Kunst gegenüber gar nicht vorhanden ist, sondern daß vor allem auf die Zerstörung der, für den Künstler so tötlich hinderlichen Befangenheit dieses Gefühles, wie wir es in der Öffentlichkeit antreffen, hinzuarbeiten sei. Mußte ich nun wohl erkennen, daß der Grund dieser Gefühlsbefangenheit tief in unsrem politischen und sozialen Leben selbst wurzele, und daß nur eine vollständige Umgestaltung dieses Lebens die natürliche Geburt der Kunst zutage fördern könnte, die ich in das Auge faßte; hatte ich diese Forderung, zum klaren Verständnisse meiner eigentlichen Absicht,

voranzustellen, und auf sie den Hauptnachdruck so zu legen, wie ich es in den ersten Schriften aus meiner neueren Periode (in „Kunst und Revolution" und im „Kunstwerk der Zukunft") tat: so mußte ich dagegen doch ebenfalls inne werden, daß zu jener Neugeburt der Kunst aus dem Leben eine zweite Macht mitschöpferisch sein müsse, die sich als bewußtes Wollen dieser Kunst kundzugeben habe. Diesen bewußten Willen in allen denen hervorzurufen, die sich von unsrer heutigen Kunst und Kritik eben unbefriedigt fühlen, mußte mir zunächst als die Hauptaufgabe für das Streben des Künstlers der Gegenwart erscheinen; denn aus dem Mitverlangen andrer, und endlich vieler, kann ihm einzig die ernährende Kraft für sein höheres, auf das Kunstwerk selbst gerichtetes Streben erwachsen.

Dieser Wille kann aber nicht eher gefaßt werden, als bis wir den Erscheinungen des heutigen Kunstlebens gegenüber uns vollkommen klar darin geworden sind, daß der Grund, weshalb sie uns nicht befriedigen, nicht etwa ein zufälliger, z. B. ein unbedingtes Ausgehen des künstlerischen Vermögens, sondern vielmehr ein ganz notwendiger, in einem großen Zusammenhange wohlbedingter sei: und diese klare Einsicht gewinnen wir jetzt nur auf dem Wege der Kritik, d. h. aber eben einer unterscheidungs- wie verbindungsfähigen, gesunden, gefühlskräftigen, revolutionären Kritik, im Gegensatze zu der modernen sichtungs- und vereinigungsunfähigen, daher das reine Herkommen konservierenden, restaurationssüchtigen Kritik. Eine genaue Verständigung über die Beschaffenheit der modernen Kunst, sowie über die Ursachen dieser unbefriedigenden Beschaffenheit, ist daher das Nächste, was wir uns verschaffen müssen; ehe sie unter uns nicht mit rücksichtslosester Aufrichtigkeit bewerkstelligt worden ist, können wir über das, was wir an die Stelle der jetzigen Kunst wünschen, nur in immer größere Verwirrung geraten; wogegen wir dann, sobald wir uns über dieses Nächste vollkommen aufgeklärt haben, ganz von selbst auch die Kraft zu dem Willen erlangen müssen, den ich soeben als notwendig zur Mitwirkung bei der Geburt der Kunst der Zukunft, finde diese ihre letzermöglichenden Bedingungen auch nur im Leben selbst, bezeichnete.

Sie sehen also, geehrter Freund, daß ich den Wert der Mitwirksamkeit der Kritik zu den höchsten künstlerischen Zwecken

gewiß nicht gering anschlage, und wahrlich! wie könnte ich anders, sobald ich, gerade in meinem Drange zum Leben, eben der Zeit und den Umständen, in denen wir leben, Rechnung trage und erkennen muß, daß eben unsrem Leben gegenüber jede Bemühung fruchtlos bleiben muß, wenn das Charakteristische und Wesenhafte gerade unsrer Zeitumstände, dieser durchaus nur der Kritik, nicht aber der Kunst raumgebenden Zeitumstände, nicht vollständig in Betracht genommen wird? Leben wir denn nicht nur dadurch, daß wir gerade heute und unter den Bedingungen der Gegenwart leben, und geht selbst unser edelstes Streben, das Streben nach Vernichtung der Gründe der Kritik, nicht eben aus dieser Gegenwart hervor? Ist unser Wunsch, den Charakter der Gegenwart zu vernichten, nicht eben ein Wunsch, der nur aus unsrer Gegenwart seine Nahrung gewinnt, und können wir ihn anders zur erfolgreichen Geltung bringen, als eben nur in den Formen, die uns die Gegenwart als einzig verständliche ermöglicht?

Gerade die entscheidendste, weil zunächst notwendigste Tätigkeit für die Geburt der neuen Kunst läßt sich meiner stärksten Überzeugung nach jetzt sehr wohl, ja fast einzig erfolgreich, in einer diesem Zwecke gewidmeten Zeitschrift ausüben, und die Frage gelte ja nur dem, inwiefern und unter welchen Bedingungen eben eine „Zeitschrift für — Musik“ zum Vereinigungspunkte der in diesem Sinne wirkenden kritischen Kräfte geeignet sein könnte?

Lassen Sie mich eben diese Frage nach meiner besonderen Ansicht beantworten.

Zuvörderst erzähle ich Ihnen, daß ich, als in letzter Zeit ab und zu der Wunsch in mir entstand, über diese oder jene Erscheinung unsres Kunstlebens mich öffentlich auszusprechen, vergebens nach einer Zeitschrift suchte, die mir zur Aufnahme des von mir Verfaßten wirklich geeignet erschienen wäre: entweder half ich mir eben nur, so gut es ging, oder ich unterdrückte meine Mitteilung ganz. — Unsre ästhetischen Zeitschriften sind nicht künstlerischen, sondern literarischen Interessen gewidmet, und daher in dem, was sie wollen (wenn sie überhaupt etwas wollen), ganz so verschieden von dem, was ich will, wie die Literatur eben von der Kunst verschieden ist. Sie kommen nie mit der wirklichen Kunst in Berührung, sondern

immer nur wieder mit der Kritik, sie leben einzig von der erdenklichsten Möglichkeit der Kritik, und, indem sie Kritik auf Kritik übereinander speichern, gleicht ihre Tätigkeit derjenigen der verschiedenen russischen Polizeien, von denen eine über die andre gesetzt ist, weil von jeder angenommen wird, daß sie unredliches Spiel treibe. Wie nun aber das eigentliche Volk, oder besser: der Mensch, sich zu diesen Polizeien verhält, so verhält sich auch die wirkliche Kunst zu jenem kunstliteraturkritischen Zeitschriftenkomplex: wie man in den Bureaux jener verschiedenen Polizeien den wirklichen Menschen, wollte er sich nach seinem natürlichen Gefühle dort äußern, für toll und verrückt halten müßte, so kann der wirklich die Kunst wollende Mensch in diesen Literaturzeitschriften ebenfalls nur als verdrehter, überspannter Kopf erscheinen; denn wenn jene verschiedenen Polizeien ihren Gesichtskreis am weitesten ausdehnen, so schwingen sie sich endlich nur zu dem Begriffe: Polizei überhaupt, auf, ganz wie unsre Literaturzeitschriften in ihrer höchsten Potenz endlich nur den Begriff: Literatur überhaupt fassen können.

Unsre moderne Musik hat vor der eigentlichen Literatur nun wenigstens das voraus, daß sie durchaus sinnlich wahrnehmbar sein, erklingen muß, um vorhanden zu sein, und eine Zeitschrift für Musik hätte demnach das Vorzüglichere an sich, daß sie sich wenigstens unmittelbar mit der sinnlichen Erscheinung einer Kunst befaßt, die ohne diese Sinnlichkeit gar nicht gefaßt werden kann; wogegen z. B. die dichterische Literatur selbst nur dadurch vorhanden ist, daß sie ohne diese Sinnlichkeit vorhanden ist. Daß allerdings die Musik einer Literatur bedurft hat, die sich mit ihr befasse und ihr Verständnis vermittele, daß es somit „Zeitschriften für Musik“ geben konnte, dies hat uns eben die schwache Seite auch dieser Kunst aufdecken müssen, wie die schwache Seite aller unsrer „bildenden“ Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei, sich dadurch herausgestellt hat, daß auch sie der literarisch-zeitschriftlichen Vermittelung zu ihrem Verständnisse nötig hatten. Es kommt nun aber nur darauf an, in der literarisch vermittelnden Bemühung für die Musik so weit zu gelangen, daß diese schwache Seite vollkommen aufgedeckt, die Beschaffenheit unsrer Musik, eben aus dem Grunde, daß sie der literarischen Vermittelung bedurfte, als eine fehlerhafte erkannt, der Charakter und die Ursache dieser Fehlerhaftig-

keit genau erörtert, und somit der redliche Wille an den Tag gelegt werde, die Musik aus ihrer unrichtigen Stellung zu befreien, und dagegen sie in die einzig richtige zu bringen, in welcher sie dereinst der literarischen Vermittelung zu ihrem Verständnisse eben nicht mehr bedürfen soll: so ist auch fortan der Tätigkeit einer Zeitschrift „für Musik" ein Charakter gewonnen, der sie, unmittelbar auf das Leben der Kunst gerichtet, als eine erfreulichste und unter den heutigen Umständen nützlichste im wahrsten Interesse der Kunst erscheinen läßt.

Sie, geehrter Freund, geben uns in Ihren neuesten Auslassungen nun die Versicherung, so weit, als ich es hier bezeichnete, vorgedrungen zu sein, und zugleich das Versprechen, einzig in dem soeben von mir dargelegten Sinne fortan Ihre literarische Tätigkeit aufwenden zu wollen. Ich gestehe Ihnen, bis zu dieser Erklärung nicht imstande gewesen zu sein, auf die Wirksamkeit einer Zeitschrift für Musik Hoffnungen zu setzen. Jedes Erscheinen einer neuen musikalischen Zeitung konnte mir nur ärgerliche und lächerliche Empfindungen erwecken: die in ihnen gewonnene Möglichkeit, die Musik immer wieder zu bereden und zu beschreiben, und das Gerede und Geschreibe über sie immer wieder von neuem zu überschreiben und zu überreden, dann aber gar der ekelhafte industrielle Charakter derselben, der sich von der Musik ganz ab endlich nur noch auf Musikalien und Musikanten (was für mich, wie im Grunde auch für sie, ganz dasselbe ist), bis auf musikmachende Räder- und Walzenwerke, wandte, — ließen mich bereits den vollsten Byzantinismus ersehen, in welchem unsre Musikzustände angelangt waren, und der ihnen in meinen Augen nur noch die Zeugungsfähigkeit von Eunuchen bewahren konnte. Durch Ihre Erklärung beabsichtigen Sie nun aber vollkommen mit diesen Zuständen zu brechen, d. h. ihren Einflüssen sich zu entziehen, um sie selbst nach Möglichkeit bis zu ihrer Vernichtung zu bekämpfen. Verständigen wir uns jetzt darüber, wie dieser Erfolg einzig zu erstreben wäre, und welcher praktische Weg hierzu eingehalten werden müsse.

Soll unsre Musik aus der fehlerhaften Stellung befreit werden, die eine literarische Vermittelung ihres Verständnisses ihr aufnötigt, so kann dies meines Erachtens nur dadurch geschehen, daß der Musik die weiteste Bedeutung zugelegt werde, die ihr Name ursprünglich in sich schließt. Wir haben uns ge-

wöhnt, unter „Musik“ nur noch die Tonkunst, jetzt endlich sogar nur noch die Tonkünstelei, zu begreifen: daß dies eine willkürliche Annahme ist, wissen wir, denn das Volk, welches den Namen „Musik“ erfand, begriff unter ihm nicht nur Dichtkunst und Tonkunst, sondern alle künstlerische Kundgebung des inneren Menschen überhaupt, insoweit er seine Gefühle und Anschauungen in letzter überzeugendster Versinnlichung durch das Organ der tönenden Sprache ausdrucksvoll mitteilte. Alle Erziehung der athenischen Jugend zerfiel demnach in zwei Teile: in Musik und — Gymnastik, d. h. den Inbegriff all' der Künste, die auf den vollendetsten Ausdruck durch die leibliche Darstellung selbst Bezug haben. In der „Musik“ teilte sich der Athener somit an das Gehör, in der Gymnastik an das Auge mit, und nur der in Musik und Gymnastik gleich Gebildete, galt ihnen überhaupt als ein wirklich Gebildeter. Wie der als Politiker verkümmernde Mensch endlich das Bemühen, sich leiblich schön darzustellen, aufgab, und somit die Gymnastik denen überließ, die ihre Ausübung zum Fachgewerbe machten, bis wir jetzt dahin gekommen sind, daß wir diese Kunst nur noch als ein Sondereigentum unsrer Ballett- und Seiltänzer zu erkennen vermögen: so gab derselbe Mensch, als er nur noch philosophische Kritik zu üben vermochte, die wirklich tönende Musik auf, so daß zur Zeit der Alexandriner, wo die Dichtkunst entschieden zur Literatur geworden war, die tönende Musik einzig nur noch von Flötern und Leierern ausgeübt wurde. Was diese nun bis auf den heutigen Tag kundgeben, nennen wir routinierten Gedankenlosen allerdings immerfort noch „Musik“; erkennen wir nun aber, daß wir dies mit keiner besseren Befugnis tun, als wenn wir im modernen Leben z. B. die Bezeichnungen „Recht“, „Pflicht“ und „Sitte“ in einem Sinne verwenden, der ihrer ursprünglichen Bedeutung geradezu entgegensteht! — Unsre Musik hat nun in ihrer edelsten Richtung aber bereits die Entwicklung genommen, in welcher sie notwendig zu ihrer echtesten Bedeutung, durch Vermählung mit der Dichtkunst gelangen muß; und diese Richtung, wie diese Notwendigkeit ist es eben, die ich wahrnahm und mit Bewußtsein bezeichnet habe. Nehmen wir jetzt in einer Zeitschrift für Musik diese Richtung ebenfalls mit Bewußtsein auf, weisen wir ihre Notwendigkeit in allen Teilen ihres Wesens nach und dringen wir

somit in jeder unsrer Auslassungen auf den Wiedergewinn der wahrsten und einzig rechtfertigenden Bedeutung der „Musik“, wonach sie die innigste Vereinigung der Dichtkunst und Tonkunst, als entsprechendste und befriedigendste Äußerung des inneren Menschen, seiner Empfindungen und Anschauungen, durch das Organ der tönenden Sprache ist, so sind wir gerade in einer „Zeitschrift für Musik“ am einzig rechten Orte, und gar keinen glücklicheren Namen könnten wir finden, um die Kunst, für die wir kämpfen, zu bezeichnen, als eben den Namen: Musik.

Einigen wir uns hierüber, und fassen wir den Entschluß, nur noch für diese „Musik“ zu streiten, so gestehen wir uns zunächst aber auch ein, daß wir mit unsrer heutigen Musik plötzlich dann nicht das Mindeste mehr zu tun haben, außer darin, daß wir sie als absolute Sonderkunst bis auf den Tod bekämpfen, d. h. ihrer Fehlerhaftigkeit und endlich aus dieser Fehlerhaftigkeit hervorgegangene Hohlheit und Nichtigkeit, wie sie in der Summe ihrer heutigen Erscheinungen sich uns kundgibt, auf das schonungsloseste nachweisen. Beachten wir wohl, was hierunter zu verstehen ist, so werden wir begreifen müssen, daß die von uns gemeinte Zeitschrift von dem Inhalte einer bisherigen „musikalischen Zeitung“ durchaus zu reinigen sei: in ihr dürfen die Erscheinungen der modernen Sonderkunst gar keine Berücksichtigung, ja nur Erwähnung mehr finden, außer dann, wenn entweder die Richtung nach der wirklichen Musik, wie wir sie verstehen, in ihnen nachzuweisen, hervorzuheben, zu stärken und zu kräftigen, oder aber die absolut entgegengesetzte Richtung als das Irrige, Fehlerhafte, Sinn- und Vernunftlose zur Belehrung deutlich aufzudecken ist. Aus irgend einem andern Grunde darf irgend welche musikalische Erscheinung in dieser Zeitschrift gar nicht auch nur im Entferntesten beachtet werden, und gar der industrielle, merkantilische Charakter, der sich bisher auch in musikalischen Blättern so widerlich breit machte, muß bis auf die letzte Spur aus ihr verschwinden.

Von diesem Geiste erfüllt, wird die Zeitschrift ganz von selbst dann zu dem Bekenntnisse des Verlangens gedrängt, den Dichter mit in sich aufzunehmen; denn er ist es, der notwendig mit dem echten Tonkünstler sich zu vereinigen hat, um das volle Einverständnis zutage zu fördern, dem dann die Blüte der wahren musikalischen Kunst entsprießen soll. Wir haben uns

deshalb an den Dichter zu wenden, der aus dem bloßen literaturpoetischen Geleise zu seiner wirklichen Befriedigung sich ebenso heraussehnt, wie der Tonkünstler aus seiner Sonderstellung nach dem Dichter verlangt. Diesem Dichter haben wir die Arme weit zu öffnen, denn nicht eher dürfen wir uns zu wirklicher Hoffnung berechtigt fühlen, als bis wir ihn mit vollster Liebe umfangen können. An seinem aufmerksamen Hinneigen, seiner allmählichen Annäherung zu uns, haben wir zunächst daher einzig zu erkennen, daß wir von unserm Standpunkte aus auf dem richtigen, heilbringenden Wege zu unsrer eigenen Befriedigung sind: so lange wir dieses Hinneigen, diese Annäherung nicht gewahr werden dürfen, müssen wir uns auch für überzeugt halten, daß wir selbst noch in der einsamen Sonderstellung befangen sind, aus der wir eben den Literaturdichter seinerseits herauslocken wollen. Mit uns kann sich der Dichter nicht eher einlassen, als bis ihm derselbe Widerwille gegen den bloßen Musikmacher benommen ist, den wir gegen den bloßen Literaten empfinden; und so lange wird er diesen Widerwillen nähren, als er uns der modernen Tonkünstelei irgendwie noch Vorschub leisten sieht. Der erste Dichter aber, der uns die Hand zustreckte, möge uns beweisen, daß wir wirklich und vollständig aus dem alten Geleise herausgetreten sind, und aus unserm unproduktiven Egoismus uns gänzlich befreit haben.

Dem vereinigten Wirken des Dichters und Tonkünstlers, ist es so erreicht, und befestigt, eröffnet sich nun ein unabsehbar reiches Feld zur fruchtbringendsten künstlerischen Besprechung. Ich habe in meinem kürzlich erschienenen Buche „Oper und Drama“ dieses Feld in weiten Umrissen bereits bezeichnet: was ich dort in allgemeinen Zügen, oder nur in einzelnen scharfen Strichen andeutete, kann meiner innigsten Überzeugung nach nur dann zum ergiebigen Eigentume meiner dichterischen und tonkünstlerischen Genossen werden, wenn sie selbst ihre Erfahrungen, Kenntnisse und Überzeugungen auf die Bebauung jenes Feldes verwenden, um so an dem, was ihnen auf ihren verschiedenen Wegen bereits selbst zur eigensten Wahrnehmung gekommen ist, das Werkzeug zur Aufdeckung der ganzen Fülle von Wahrheiten zu gewinnen, die bis jetzt dort noch unsrem Blicke verborgen liegen, und die wir doch alle ersehen und wissen müssen, wenn wir mit vollem Bewußtsein dem eigenen Kunst-

werke der Zukunft, wie das Leben es dereinst zu seiner höchsten Befriedigung gebieterisch fordern wird, unsre Kräfte zuwenden wollen.

Was wir so uns erringen, das wird das volle Wissen der wahren „musischen Kunst", der Musik" nach ihrer umfassendsten Bedeutung, sein, nach der Bedeutung, in welcher Dichtkunst und Tonkunst als eins und unzertrennlich enthalten sind. Noch nicht aber wären wir dann an unsrem vollen Ziele; denn bis dahin hätten wir uns eben nur das Wissen erworben: das Wissen könnte sich aber nur dann als ein wahrhaftiges beurkunden, wenn es notwendig und unwillkürlich zur Betätigung des Gewußten, zur Erzeugung des wirklichen Kunstwerkes selbst drängt. Um ganze Künstler zu sein, hätten wir uns nun aus der „Musik" zur „Gymnastik", d. h. zur wirklichen, leiblich sinnlichen Darstellungskunst, zu der Kunst, die das von uns Gewollte erst zu einem wirklich Gekonnten macht, zu wenden. Ehe wir diesen Drang nicht unabweislich in uns fühlen, müßten wir uns auch einzugestehen haben, daß wir noch nicht vollständig einig, noch nicht zum wirklichen Wissen der Natur der Kunst gereift wären; so lange würden wir, Dichter und Tonkünstler, immer noch nicht wahre „Musiker", sondern, trotz unsrer entgegengesetzten Bemühungen, doch nur noch „Literaten" sein, und erst wenn wir mit der vermögendsten Kraft unsers vereinigten Willens nichts andres mehr wollen müssen, als die sinnliche Darstellung unsrer Kunst, dürfen wir uns siegreich am Ziele unsres Erlösungskampfes erkennen.

Bis jetzt fällt es unsren gesamten Literaten auch noch nicht im Traume ein, an die hier bezeichnete Frage zu rühren: für sie muß all' unsre öffentliche Darstellungskunst so sein, wie sie heutzutage eben ist, und neben der widerlichen Erscheinung unsrer Theater und Konzerte nebeln und webeln sie in buchdruck-schwärzlichem Gewande einher, als ob das, was da draußen sich an die Sinne darstellt, sie durchaus gar nichts angehen könnte. Allerdings geht es sie, wie sie nun einmal sind, auch nichts an: aber daß sie sich nicht darum bekümmern zu müssen glauben, das eben drückt ihrer literarischen Tätigkeit den Stempel der vollsten Verachtungswürdigkeit auf. Ab und zu hören wir wohl aus diesem grauen Literaturschwammgewächse einen ächzenden Laut zu uns dringen, der fast wie ein Seufzer klingt:

nicht aber das Seufzen der Sehnsucht nach Menschwerdung ist es, nicht das Grollen des Unmutes, das Drohen des Zornes über eine ehrlose Sinnlichkeit in den Erscheinungen unsrer öffentlichen Kunst, sondern nur das Stöhnen der Impotenz und Feigheit. Hier gilt es aber anzugreifen, nicht abzuwarten, wie das mit unsren Theater und den ihnen verwandten Instituten nach Gottes und der Direktoren Fügung wohl einmal werden möchte; sondern mutig und entschlossen die Waffe in die Hand zu nehmen, mit welcher der Nichtswürdigkeit unsrer öffentlichen Darstellungskunst ein Ende gemacht werde. Dieser Mut wird uns erwachsen, wenn wir ganze „Musiker“ geworden sind, und diese Waffe wird sich uns von selbst zuführen, sobald wir auch denjenigen darstellenden Künstler für uns gewinnen, der sich aus unsrem heutigen Komödianten- und Musikantentume ebenso heraussehnt, wie wir aus unsrer entwürdigenden Stellung heraus verlangten; und daran, daß dieser Künstler in notgedrungener Freiwilligkeit sich endlich zu uns gesellt, um mit uns gemeinschaftlich die Verwirklichung des Kunstwerkes zu wollen, haben auch wir dann erst zu ermessen, ob Tonkünstler und Dichter auf dem unfehlbaren Wege zum Heile angelangt sind.

Das Ziel des vereinigten Strebens dieser drei Künstler, des Dichters, des Tonsetzers und des Darstellers, kann somit einzig nur das in seiner leiblichsten Vorführung an die Sinne verwirklichte Kunstwerk, also, dem jetzt einzig gekannten gegenüber, das Kunstwerk der Zukunft, das anderseits allerdings nur das Leben der Zukunft selbst uns ermöglichen kann, sein. Dieses Kunstwerk für das Leben der Zukunft vorzubereiten, darin beruht die vernünftigste Tätigkeit des Künstlers der Gegenwart, wie in dieser Tätigkeit allein auch nur die Gewährleistung für das Erscheinen dieses Kunstwerkes in jenem Leben liegt. Ehe es selbst aber noch nicht in das volle Leben getreten ist, haben wir alle unser Ziel auch noch nicht erreicht: ist dies jedoch im wirklichen Kunstwerke erreicht, steht das von uns Gewollte unfehlbar unser Gefühl bestimmend vor uns da, dann ist auch unsre Kritik zu Ende; dann sind wir aus Kritikern erlöst zu Künstlern und kunstgenießenden Menschen, und dann, verehrter Freund, schließen Sie die Zeitschrift für Musik: sie stirbt, weil das Kunstwerk lebt! —

Eine so ungemeine, noch nie dagewesene, und dennoch von

unsrer Zeit notwendig gestellte Aufgabe kann, meines Erachtens eine Zeitschrift für Musik erfüllen. In Ihrem Willen liegt es, diese Aufgabe unverrückt im Auge zu behalten, in der Fähigkeit Ihrer jetzigen und zukünftigen Mitarbeiter, sie zu erfüllen. Gern bin ich bereit, auch mich unter diese zu stellen; nur ist es mein liebster Wunsch, zu erfahren, daß ich Ihnen überflüssig sei. Ich kann mir das Zeugnis geben, in jeder Weise der Kundgebung als Einzelner das Meinige nach Kräften getan zu haben, um der neuen Richtung den Weg zu bahnen; sowohl meine rein künstlerischen, wie meine schriftstellerischen Arbeiten werden Ihnen und Ihren Genossen sehr vermutlich zunächst eine Zeit lang als Stoff und Gegenstand zur Besprechung und Entwicklung jener Richtung dienen, so daß ich mir sagen könnte, im Voraus auch das Meinige für Ihre Zeitschrift getan zu haben. Groß würde daher meine Freude sein, wenn Sie meiner, als wirklichen Mitarbeiters, gar nicht bedürften, nicht nur weil ich jetzt das äußerste Bedürfnis fühle, ungestört einem großen rein künstlerischen Vorhaben mich zuzuwenden, sondern namentlich auch weil ich dadurch die Gewißheit erhielte, daß meine Überzeugungen von dem Wesen der Kunst nicht mehr die eines Einzelnen, sondern das gewonnene Eigentum einer möglichst immer wachsenden Anzahl gleichgesinnter Freunde geworden seien. Nichtsdestoweniger verrede ich es nicht, daß es mir zu Zeiten auch zum Bedürfnisse werden könnte, mich selbst noch über einen künstlerischen Gegenstand theoretisch mitzuteilen: leider muß ich ja mit hellstem Wissen erkennen, daß oft nur so Mißverständnisse zu berichtigen sind! Mögen Sie mir dann immer eine freundliche Aufnahme gönnen!

Mit dem herzlichsten Wunsche für das Gedeihen Ihrer Unternehmung auf der neuen Bahn, empfehle ich mich denn so Ihrer steten freundschaftlichen Gesinnung als

Ihr

ergebener

Zürich, 25. Januar 1852.

Richard Wagner.

# Das Judentum in der Musik.

(1850.)

In der „Neuen Zeitschrift für Musik" kam unlängst ein „hebräischer Kunstgeschmack" zur Sprache: eine Anfechtung und eine Verteidigung dieses Ausdruckes konnten und durften nicht ausbleiben. Es dünkt mich nun nicht unwichtig, den hier zugrundeliegenden, von der Kritik immer nur noch versteckt oder im Ausbruche einer gewissen Erregtheit berührten Gegenstand näher zu erörtern. Hierbei wird es nicht darauf ankommen, etwas Neues zu sagen, sondern die unbewußte Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt, zu erklären, somit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen, keineswegs aber etwas Unwirkliches durch die Kraft irgend welcher Einbildung künstlich beleben zu wollen. Die Kritik verfährt wider ihre Natur, wenn sie in Angriff oder Verteidigung etwas andres will.

Da wir den Grund der volkstümlichen Abneigung auch unsrer Zeit gegen jüdisches Wesen uns hier lediglich in bezug auf die Kunst, und namentlich die Musik, erklären wollen, haben wir der Erläuterung derselben Erscheinung auf dem Felde der Religion und Politik gänzlich vorüberzugehen. In der Religion sind uns die Juden längst keine hassenswürdigen Feinde mehr, Dank allen denen, welche innerhalb der christlichen Religion selbst den Volkshaß auf sich gezogen haben! In der reinen Politik sind wir mit den Juden nie in wirklichen Konflikt geraten;

wir gönnten ihnen selbst die Errichtung eines jerusalemischen Reiches, und hatten in dieser Beziehung eher zu bedauern, daß Herr v. Rothschild zu geistreich war, um sich zum König der Juden zu machen, wogegen er bekanntlich es vorzog, „der Jude der Könige“ zu bleiben. Anders verhält es sich da, wo die Politik zur Frage der Gesellschaft wird: hier hat uns die Sonderstellung der Juden seit ebenso lange als Aufforderung zu menschlicher Gerechtigkeitsübung gegolten, als in uns selbst der Drang nach sozialer Befreiung zu deutlicherem Bewußtsein erwachte. Als wir für Emanzipation der Juden stritten, waren wir aber doch eigentlich mehr Kämpfer für ein abstraktes Prinzip, als für den konkreten Fall: wie all' unser Liberalismus ein nicht sehr hellsehendes Geistesspiel war, indem wir für die Freiheit des Volkes uns ergingen, ohne Kenntnis dieses Volkes, ja mit Abneigung gegen jede wirkliche Berührung mit ihm, so entsprang auch unser Eifer für die Gleichberechtigung der Juden viel mehr aus der Anregung eines allgemeinen Gedankens, als aus einer realen Sympathie; denn bei allem Reden und Schreiben für Judenemanzipation fühlten wir uns bei wirklicher, tätiger Berührung mit Juden von diesen stets unwillkürlich abgestoßen.

Hier treffen wir denn auf den Punkt, der unsrem Vorhaben uns näher bringt; wir haben uns das unwillkürlich Abstoßende, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat, zu erklären, um diese instinktmäßige Abneigung zu rechtfertigen, von welcher wir doch deutlich erkennen, daß sie stärker und überwiegender ist, als unser bewußter Eifer, dieser Abneigung uns zu entledigen. Noch jetzt belügen wir uns in dieser Beziehung nur absichtlich, wenn wir es für verpönt und unsittlich halten zu müssen glauben, unsren natürlichen Widerwillen gegen jüdisches Wesen öffentlich kundzugeben. Erst in neuester Zeit scheinen wir zu der Einsicht zu gelangen, daß es vernünftiger sei, von dem Zwange jener Selbsttäuschung uns frei zu machen, um dafür ganz nüchtern den Gegenstand unsrer gewaltsamen Sympathie zu betrachten, und unsren, trotz aller liberalen Vorspiegelungen bestehenden, Widerwillen gegen ihn uns zum Verständnis zu bringen. Wir gewahren nun zu unsrem Erstaunen, daß wir bei unsrem liberalen Kampfe in der Luft schwebten und mit Wolken fochten, während der schöne Boden der ganz realen Wirklichkeit einen Aneigner fand, den

unsre Luftsprünge zwar sehr wohl unterhielten, der uns aber doch für viel zu albern hält, um hierfür uns durch einiges Ablassen von diesem usurpierten realen Boden zu entschädigen. Ganz unvermerkt ist der „Gläubiger der Könige" zum Könige der Gläubigen geworden, und wir können nun die Bitte dieses Königs um Emanzipierung nicht anders als ungemein naiv finden, da wir vielmehr uns in die Notwendigkeit versetzt sehen, um Emanzipierung von den Juden zu kämpfen. Der Jude ist nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge dieser Welt wirklich bereits mehr als empanzipiert: er herrscht, und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all' unser Tun und Treiben seine Kraft verliert. Daß das geschichtliche Elend der Juden und die räuberische Roheit der christlich-germanischen Gewalthaber den Söhnen Israels diese Macht selbst in die Hände geführt haben, braucht hier nicht erst erörtert zu werden. Daß aber die Unmöglichkeit, auf Grundlage derjenigen Stufe, auf welche jetzt die Entwicklung der Künste gelangt ist, ohne gänzliche Veränderung dieser Grundlage Natürliches, Notwendiges und wahrhaft Schönes weiter zu bilden, den Juden auch den öffentlichen Kunstgeschmack unsrer Zeit zwischen die geschäftigen Finger gebracht hat, davon haben wir die Gründe hier etwas näher zu betrachten. Was den Herren der römischen und mittelalterlichen Welt der leibeigene Mensch in Plack und Jammer gezinst hat, das setzt heutzutage der Jude in Geld um: wer merkt es den unschuldig aussehenden Papierchen an, daß das Blut zahlloser Geschlechter an ihnen klebt? Was die Heroen der Künste dem kunstfeindlichen Dämon zweier unseliger Jahrtausende mit unerhörter, Lust und Leben verzehrender Anstrengung abrangen, setzt heute der Jude in Kunstwarenwechsel um: wer sieht es den manierlichen Kunststückchen an, daß sie mit dem heiligen Notschweiße des Genies zweier Jahrtausende geleimt sind? —

Wir haben nicht erst nötig, die Verjüdung der modernen Kunst zu bestätigen; sie springt in die Augen und bestätigt sich den Sinnen von selbst. Viel zu weit ausholend würden wir auch verfahren müssen, wollten wir aus dem Charakter unsrer Kunstgeschichte selbst diese Erscheinung nachweislich zu erklären unternehmen. Dünkt uns aber das Notwendigste die Emanzipation von dem Drucke des Judentumes, so müssen wir es vor

allem für wichtig erachten, unsre Kräfte zu diesem Befreiungskampfe zu prüfen. Diese Kräfte gewinnen wir aber nun nicht aus einer abstrakten Definition jener Erscheinung selbst, sondern aus dem genauen Bekanntwerden mit der Natur der uns innewohnenden unwillkürlichen Empfindung, die sich uns als instinktmäßiger Widerwille gegen das jüdische Wesen äußert: an ihr, der unbesieglichen, muß es uns, wenn wir sie ganz unumwunden eingestehen, deutlich werden, was wir an jenem Wesen hassen; was wir dann bestimmt kennen, dem können wir die Spitze bieten; ja schon durch seine nackte Aufdeckung dürfen wir hoffen, den Dämon aus dem Felde zu schlagen, auf dem er sich nur im Schutze eines dämmerigen Halbdunkels zu halten vermag, eines Dunkels, das wir gutmütigen Humanisten selbst über ihn warfen, um uns seinen Anblick minder widerwärtig zu machen.

---

Der Jude, der bekanntlich einen Gott ganz für sich hat, fällt uns im gemeinen Leben zunächst durch seine äußere Erscheinung auf, die, gleichviel welcher europäischen Nationalität wir angehören, etwas dieser Nationalität unangenehm Fremdartiges hat: wir wünschen unwillkürlich mit einem so aussehenden Menschen nichts gemein zu haben. Dies mußte bisher als ein Unglück für den Juden gelten; in neuerer Zeit erkennen wir aber, daß er bei diesem Unglücke sich ganz wohl fühlt; nach seinen Erfolgen darf ihn seine Unterschiedenheit von uns als eine Auszeichnung dünken. Der moralischen Seite in der Wirkung dieses an sich unangenehmen Naturspieles vorübergehend, wollen wir hier nur auf die Kunst bezüglich erwähnen, daß dieses Äußere uns nie als ein Gegenstand der darstellenden Kunst denkbar sein kann: wenn die bildende Kunst Juden darstellen will, nimmt sie ihre Modelle meist aus der Phantasie, mit weislicher Veredelung oder gänzlicher Hinweglassung alles dessen, was uns im gemeinen Leben die jüdische Erscheinung eben charakterisiert. Nie verirrt sich der Jude aber auf die theatralische Bühne: die Ausnahmen hiervon sind der Zahl und der Besonderheit nach von der Art, daß sie die allgemeine Annahme nur bestätigen. Wir können uns auf der Bühne keinen antiken oder modernen Charakter, sei es ein Held oder ein Liebender,

von einem Juden dargestellt denken, ohne unwillkürlich das bis zur Lächerlichkeit Ungeeignete einer solchen Vorstellung zu empfinden *. Dies ist sehr wichtig: einen Menschen, dessen Erscheinung wir zu künstlerischer Kundgebung, nicht in dieser oder jener Persönlichkeit, sondern allgemeinhin seiner Gattung nach, für unfähig halten müssen, dürfen wir zur künstlerischen Äußerung seines Wesens überhaupt ebenfalls nicht für befähigt halten.

Ungleich wichtiger, ja entscheidend wichtig ist jedoch die Beachtung der Wirkung auf uns, welche der Jude durch seine Sprache hervorbringt; und namentlich ist dies der wesentliche Anhaltspunkt für die Ergründung des jüdischen Einflusses auf die Musik. — Der Jude spricht die Sprache der Nation, unter welcher er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer. Wie es von hier abliegt, uns mit den Gründen auch dieser Erscheinung zu befassen, dürfen wir ebenso die Anklage der christlichen Zivilisation unterlassen, welche den Juden in seiner gewaltsamen Absonderung erhielt, als wir anderseits durch die Berührung der Erfolge dieser Absonderung die Juden auch keineswegs zu bezichtigen im Sinne haben können. Dagegen liegt es uns hier ob, den ästhetischen Charakter dieser Ergebnisse zu beleuchten. — Zunächst muß im allgemeinen der Umstand, daß der Jude die modernen europäischen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborene Sprachen redet, ihn von aller Fähigkeit, in ihnen sich seinem Wesen entsprechend, eigentümlich und selbständig kundzugeben, ausschließen. Eine Sprache, ihr Ausdruck und ihre Fortbildung, ist nicht das Werk

* Hierüber läßt sich nach den neueren Erfahrungen von der Wirksamkeit jüdischer Schauspieler allerdings noch manches sagen, worauf ich hier im Vorbeigehen nur hindeute. Den Juden ist es seitdem nicht nur gelungen, auch die Schaubühne einzunehmen, sondern selbst dem Dichter seine dramatischen Geschöpfe zu eskamotieren; ein berühmter jüdischer „Charakterspieler" stellt nicht mehr die gedichteten Gestalten Shakespeares, Schillers usw. dar, sondern substituiert diesen die Geschöpfe seiner eigenen effektvollen und nicht ganz tendenzlosen Auffassung, was dann etwa den Eindruck macht, als ob aus einem Gemälde der Kreuzigung der Heiland ausgeschnitten, und dafür ein demagogischer Jude hineingesteckt sei. Die Fälschung unsrer Kunst ist auf der Bühne bis zur vollendeten Täuschung gelungen, weshalb denn auch jetzt über Shakespeare und Genossen nur noch im Betreff ihrer bedingungsweisen Verwendbarkeit für die Bühne gesprochen wird. D. H.

Einzelner, sondern einer geschichtlichen Gemeinsamkeit: nur wer unbewußt in dieser Gemeinsamkeit aufgewachsen ist, nimmt auch an ihren Schöpfungen Teil. Der Jude stand aber außerhalb einer solchen Gemeinsamkeit, einsam mit seinem Jehova in einem zersplitterten, bodenlosen Volksstamme, welchem alle Entwicklung aus sich versagt bleiben mußte, wie selbst die eigentümliche (hebräische) Sprache dieses Stammes ihm nur als eine tote erhalten ist. In einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, ist nun bisher selbst den größten Genies noch unmöglich gewesen. Unsre ganze europäische Zivilisation und Kunst ist aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben; denn, wie an der Ausbildung dieser, hat er auch an der Entwicklung jener nicht teilgenommen, sondern kalt, ja feindselig hat der Unglückliche, Heimatlose ihr höchstens nur zugesehen. In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen.

Im besonderen widert uns nun aber die rein sinnliche Kundgebung der jüdischen Sprache an. Es hat der Kultur nicht gelingen wollen, die sonderliche Hartnäckigkeit des jüdischen Naturells in bezug auf Eigentümlichkeiten der semitischen Aussprechweise durch zweitausendjährigen Verkehr mit europäischen Nationen zu brechen. Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unserm Ohre zunächst ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf: eine unsrer nationalen Sprache gänzlich uneigentümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und der Phrasenkonstruktionen gibt diesem Lautausdrucke vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers, bei dessen Anhörung unsre Aufmerksamkeit unwillkürlich mehr bei diesem widerlichen Wie, als bei dem darin enthaltenen Was der jüdischen Rede verweilt. Wie ausnehmend wichtig dieser Umstand zur Erklärung des Eindruckes namentlich der Musikwerke moderner Juden auf uns ist, muß vor allem erkannt und festgehalten werden. Hören wir einen Juden sprechen, so verletzt uns unbewußt aller Mangel rein menschlichen Ausdruckes in seiner Rede: die kalte Gleichgültigkeit des eigentümlichen „Gelabbers“ in ihr steigert sich bei keiner Veranlassung zur Erregtheit höherer, herzdurchglühter Leidenschaft. Sehen wir uns dagegen im Gespräche mit einem Juden zu diesem er-

regteren Ausdrucke gedrängt, so wird er uns stets ausweichen, weil er zur Erwiderung unfähig ist. Nie erregt sich der Jude im gemeinsamen Austausche der Empfindungen mit uns, sondern, uns gegenüber, nur im ganz besonderen egoistischen Interesse seiner Eitelkeit oder seines Vorteiles, was solcher Erregtheit, bei dem entstellenden Ausdrucke seiner Sprechweise überhaupt, dann immer den Charakter des Lächerlichen gibt, und uns alles, nur nicht Sympathie für des Redenden Interesse zu erwecken vermag. Muß es uns schon denkbar erscheinen, daß bei gemeinschaftlichen Anliegenheiten untereinander, und namentlich da, wo in der Familie die rein menschliche Empfindung zum Durchbruche kommt, gewiß auch Juden ihren Gefühlen einen Ausdruck zu geben vermögen, der für sie gegenseitig von entsprechender Wirkung ist, so kann das doch hier nicht in Betrachtung kommen, wo wir den Juden zu vernehmen haben, der im Lebens- und Kunstverkehr geradeswegs zu uns spricht.

Macht nun die hier dargetane Eigenschaft seiner Sprechweise den Juden fast unfähig zur künstlerischen Kundgebung seiner Gefühle und Anschauungen durch die Rede, so muß zu solcher Kundgebung durch den Gesang seine Befähigung noch bei weitem weniger möglich sein. Der Gesang ist eben die in höchster Leidenschaft erregte Rede: die Musik ist die Sprache der Leidenschaft. Steigert der Jude seine Sprechweise, in der er sich uns nur mit lächerlich wirkender Leidenschaftlichkeit, nie aber mit sympathisch berührender Leidenschaft zu erkennen geben kann, gar zum Gesang, so wird er uns damit geradeswegs unausstehlich. Alles, was in seiner äußeren Erscheinung und seiner Sprache uns abstoßend berührte, wirkt in seinem Gesange auf uns endlich davonjagend, so lange wir nicht durch die vollendete Lächerlichkeit dieser Erscheinung gefesselt werden sollten. Sehr natürlich gerät im Gesange, als dem lebhaftesten und unwiderleglich wahrsten Ausdrucke des persönlichen Empfindungswesens, die für uns widerliche Besonnenheit der jüdischen Natur auf ihre Spitze, und auf jedem Gebiete der Kunst, nur nicht auf demjenigen, dessen Grundlage der Gesang ist, sollten wir, einer natürlichen Annahme gemäß, den Juden je für kunstbefähigt halten dürfen.

Die sinnliche Anschauungsgabe der Juden ist nie vermögend gewesen, bildende Künstler aus ihnen hervorgehen zu lassen: ihr

Auge hat sich von je mit viel praktischeren Dingen befaßt, als da Schönheit und geistiger Gehalt der förmlichen Erscheinungswelt sind. Von einem jüdischen Architekten oder Bildhauer kennen wir in unsern Zeiten, meines Wissens, nichts: ob neuere Maler jüdischer Abkunft in ihrer Kunst wirklich geschaffen haben, muß ich Kennern von Fach zur Beurteilung überlassen; sehr vermutlich dürften aber diese Künstler zur bildenden Kunst keine andre Stellung einnehmen, als diejenige der modernen jüdischen Komponisten zur Musik, zu deren genauerer Beleuchtung wir uns nun wenden.

Der Jude, der an sich unfähig ist, weder durch seine äußere Erscheinung, noch durch seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben, hat nichtsdestoweniger es vermocht, in der verbreitetsten der modernen Kunstarten, der Musik, zur Beherrschung des öffentlichen Geschmackes zu gelangen. — Betrachten wir, um uns diese Erscheinung zu erklären, zunächst, wie es dem Juden möglich ward, Musiker zu werden. —

Von der Wendung unsrer gesellschaftlichen Entwicklung an, wo mit immer unumwundenerer Anerkennung das Geld zum wirklich machtgebenden Adel erhoben ward, konnte den Juden, denen Geldgewinn ohne eigentliche Arbeit, d. h. der Wucher, als einziges Gewerbe überlassen worden war, das Adelsdiplom der neueren, nur noch geldbedürftigen Gesellschaft nicht nur nicht mehr vorenthalten werden, sondern sie brachten es ganz von selbst dahin mit. Unsre moderne Bildung, die nur dem Wohlstande zugänglich ist, blieb ihnen daher um so weniger verschlossen, als sie zu einem käuflichen Luxusartikel herabgesunken war. Von nun an tritt also der gebildete Jude in unsrer Gesellschaft auf, dessen Unterschied vom ungebildeten, gemeinen Juden wir genau zu beachten haben. Der gebildete Jude hat sich die undenklichste Mühe gegeben, alle auffälligen Merkmale seiner niederen Glaubensgenossen von sich abzustreifen: in vielen Fällen hat er es selbst für zweckmäßig gehalten, durch die christliche Taufe auf die Verwischung aller Spuren seiner Abkunft hinzuwirken. Dieser Eifer hat den gebildeten Juden aber nie die erhofften Früchte gewinnen lassen wollen: er hat nur dazu geführt, ihn vollends zu vereinsamen, und ihn zum herzlosesten aller Menschen in einem Grade zu machen, daß wir selbst die frühere

Sympathie für das tragische Geschick seines Stammes verlieren mußten. Für den Zusammenhang mit seinen ehemaligen Leidensgenossen, den er übermütig zerriß, blieb es ihm unmöglich, einen neuen Zusammenhang mit der Gesellschaft zu finden, zu welcher er sich aufschwang. Er steht nur mit denen in Zusammenhang, welche sein Geld bedürfen: nie hat es aber dem Gelde gelingen wollen, ein gedeihenvolles Band zwischen Menschen zu knüpfen. Fremd und teilnahmlos steht der gebildete Jude inmitten einer Gesellschaft, die er nicht versteht, mit deren Neigungen und Bestrebungen er nicht sympathisiert, deren Geschichte und Entwicklung ihm gleichgültig geblieben sind. In solcher Stellung haben wir unter den Juden Denker entstehen sehen: der Denker ist der rückwärtsschauende Dichter; der wahre Dichter ist aber der vorverkündende Prophet. Zu solchem Prophetenamte befähigt nur die tiefste, seelenvollste Sympathie mit einer großen, gleichstrebenden Gemeinsamkeit, deren unbewußten Ausdruck der Dichter eben nach seinem Inhalte deutet. Von dieser Gemeinsamkeit der Natur seiner Stellung nach gänzlich ausgeschlossen, aus dem Zusammenhange mit seinem eigenen Stamme gänzlich herausgerissen, konnte dem vornehmeren Juden seine eigene erlernte und bezahlte Bildung nur als Luxus gelten, da er im Grunde nicht wußte, was er damit anfangen sollte. Ein Teil dieser Bildung waren nun aber auch unsre modernen Künste geworden, und unter diesen namentlich diejenige Kunst, die sich am leichtesten eben erlernen läßt, die M u s i k, und zwar d i e Musik, die, getrennt von ihren Schwesterkünsten, durch den Drang und die Kraft der größten Genies auf die Stufe allgemeinster Ausdrucksfähigkeit erhoben worden war, auf welcher sie nun entweder, im neuen Zusammenhange mit den andern Künsten, das Erhabenste, oder, bei fortgesetzter Trennung von jenen, nach Belieben auch das Allergleichgültigste und Trivialste aussprechen konnte. Was der gebildete Jude in seiner bezeichneten Stellung auszusprechen hatte, wenn er künstlerisch sich kund geben wollte, konnte natürlich eben nur das Gleichgültige und Triviale sein, weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnötiger war. Je nachdem seine Laune, oder ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse es ihm eingab, konnte er so, oder auch anders sich äußern; denn nie drängte es ihn, ein Bestimmtes, Notwendiges und Wirkliches auszusprechen;

sondern er wollte gerade eben nur sprechen, gleichviel was, so daß ihm natürlich nur das Wie als besorgenswertes Moment übrig blieb. Die Möglichkeit, in ihr zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen, bietet jetzt keine Kunst in so blühender Fülle, als die Musik, weil in ihr die größten Genies bereits das gesagt haben, was in ihr als absoluter Sonderkunst zu sagen war. War dieses einmal ausgesprochen, so konnte in ihr nur noch nachgeplappert werden, und zwar ganz peinlich genau und täuschend ähnlich, wie Papageien menschliche Wörter und Reden nachpapeln, aber ebenso ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung, wie diese närrischen Vögel es tun. Nur ist bei dieser nachäffenden Sprache unsrer jüdischen Musikmacher eine besondere Eigentümlichkeit bemerkbar, und zwar die der jüdischen Sprechweise überhaupt, welche wir oben näher charakterisierten.

Wenn die Eigentümlichkeiten dieser jüdischen Sprech- und Singweise in ihrer grellsten Sonderlichkeit vor allem den stammtreu gebliebenen gemeineren Juden zugehören, und der gebildete Jude mit unsäglichster Mühe sich ihrer zu entledigen sucht, so wollen sie doch nichtsdestoweniger mit impertinenter Hartnäckigkeit auch an diesem haften bleiben. Ist dieses Mißgeschick rein physiologisch zu erklären, so erhellt sein Grund aber auch noch aus der berührten gesellschaftlichen Stellung des gebildeten Juden. Mag all' unsre Luxuskunst auch fast ganz nur noch in der Luft unsrer willkürlichen Phantasie schweben, eine Faser des Zusammenhanges mit ihrem natürlichen Boden, dem wirklichen Volksgeiste, hält sie doch immer noch nach unten fest. Der wahre Dichter, gleichviel in welcher Kunstart er dichte, gewinnt seine Anregung immer nur noch aus der getreuen, liebevollen Anschauung des unwillkürlichen Lebens, dieses Lebens, das sich ihm nur im Volke zur Erscheinung bringt. Wo findet der gebildete Jude nun dieses Volk? Unmöglich auf dem Boden der Gesellschaft, in welcher er seine Künstlerrolle spielt? Hat er irgend einen Zusammenhang mit dieser Gesellschaft, so ist dies eben nur mit jenem, von ihrem wirklichen, gesunden Stamme gänzlich losgelösten Auswuchse derselben; dieser Zusammenhang ist aber ein durchaus liebloser, und diese Lieblosigkeit muß ihm immer offenbarer werden, wenn er, um Nahrung für sein künstlerisches Schaffen zu gewinnen, auf den Boden dieser Gesellschaft hinabsteigt: nicht nur wird ihm hier alles fremder und unverständ-

licher, sondern der unwillkürliche Widerwille des Volkes gegen ihn tritt ihm hier mit verletzendster Nacktheit entgegen, weil er nicht, wie bei den reicheren Klassen, durch Berechnung des Vorteils und Beachtung gewisser gemeinschaftlicher Interessen geschwächt oder gebrochen ist. Von der Berührung mit diesem Volke auf das Empfindlichste zurückgestoßen, jedenfalls gänzlich unvermögend, den Geist dieses Volkes zu fassen, sieht sich der gebildete Jude auf die Wurzel seines eigenen Stammes hingedrängt, wo ihm wenigstens das Verständnis unbedingt leichter fällt. Wollend oder nicht wollend, muß er aus diesem Quelle schöpfen: aber nur ein Wie, nicht ein Was hat er ihm zu entnehmen. Der Jude hat nie eine eigene Kunst gehabt, daher nie ein Leben vom kunstfähigem Gehalte: ein Gehalt, ein allgemeingiltiger menschlicher Gehalt ist diesem auch jetzt vom Suchenden nicht zu entnehmen, dagegen nur eine sonderliche Ausdrucksweise, und zwar eben diese Ausdrucksweise, welche wir oben näher charakterisierten. Dem jüdischen Tonsetzer bietet sich nun als einziger musikalischer Ausdruck seines Volkes die musikalische Feier seines Jehovadienstes dar: die Synagoge ist der einzige Quell, aus welchem der Jude ihm verständliche volkstümliche Motive für seine Kunst schöpfen kann. Mögen wir diese musikalische Gottesfeier in ihrer ursprünglichen Reinheit auch noch so edel und erhaben uns vorzustellen gesonnen sein, so müssen wir desto bestimmter ersehen, daß diese Reinheit nur in allerwiderwärtigster Trübung auf uns gekommen ist: hier hat sich seit Jahrtausenden nichts aus innerer Lebensfülle weiterentwickelt, sondern alles ist, wie im Judentum überhaupt, in Gehalt und Form starr haften geblieben. Eine Form, welche nie durch Erneuerung des Gehaltes belebt wird, zerfällt aber; ein Ausdruck, dessen Inhalt längst nicht mehr lebendiges Gefühl ist, wird sinnlos und verzerrt sich. Wer hat nicht Gelegenheit gehabt, von der Fratze des gottesdienstlichen Gesanges in einer eigentlichen Volkssynagoge sich zu überzeugen? Wer ist nicht von der widerwärtigsten Empfindung, gemischt von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit, ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers, das keine absichtliche Karikatur widerlicher zu entstellen vermag, als es sich hier mit vollem naiven Ernste darbietet? In der neueren Zeit hat sich der Geist der Reform durch

die versuchte Wiederherstellung der älteren Reinheit in diesen Gesängen zwar auch rege gezeigt: was von seiten der höheren, reflektierenden jüdischen Intelligenz hier geschah, ist aber eben nur ein, seiner Natur nach fruchtloses Bemühen von oben herab, welches nach unten nie in dem Grade Wurzel fassen kann, daß, dem gebildeten Juden, der eben für seinen Kunstbedarf die eigentliche Quelle des Lebens im Volke aufsucht, der Spiegel seiner intelligenten Bemühungen als diese Quelle entgegenspringen könnte. Er sucht das Unwillkürliche, und nicht das Reflektierte, welches eben sein Produkt ist; und als dieses Unwillkürliche gibt sich ihm gerade nur jener verzerrte Ausdruck kund.

Ist dieses Zurückgehen auf den Volksquell bei dem gebildeten Juden, wie bei jedem Künstler überhaupt, ein absichtsloses, durch die Natur der Sache mit unbewußter Notwendigkeit gebotenes, so trägt sich auch der hier empfangene Eindruck ebenso unbeabsichtigt, und daher mit unüberwindlicher Beherrschung seiner ganzen Anschauungsweise, auf seine Kunstproduktionen über. Jene Melismen und Rhythmen des Synagogengesanges nehmen seine musikalische Phantasie ganz in der Weise ein, wie das unwillkürliche Innehaben der Weisen und Rhythmen unsers Volksliedes und Volkstanzes die eigentliche gestaltende Kraft der Schöpfer unsrer Kunstgesang- und Instrumentalmusik ausmachte. Dem musikalischen Wahrnehmungsvermögen des gebildeten Juden ist daher aus dem weiten Kreise des Volkstümlichen wie Künstlerischen in unsrer Musik nur das erfaßbar, was ihn überhaupt als verständlich anmutet: verständlich, und zwar so verständlich, daß er es künstlerisch zu verwenden vermöchte, ist ihm aber nur dasjenige, was durch irgend eine Annäherung jener jüdisch-musikalischen Eigentümlichkeit ähnelt. Würde der Jude bei seinem Hinhorchen auf unser naives, wie bewußt gestaltendes musikalisches Kunstwesen, das Herz und den Lebensnerven desselben zu ergründen sich bemühen, so müßte er aber inne werden, daß seiner musikalischen Natur hier in Wahrheit nicht das Mindeste ähnelt, und das gänzlich Fremdartige dieser Erscheinung müßte ihn dermaßen zurückschrecken, daß er unmöglich den Mut zur Mitwirkung bei unsrem Kunstschaffen sich erhalten könnte. Seine ganze Stellung unter uns verführt den Juden jedoch nicht zu so innigem Eindringen in unser Wesen: entweder mit Absicht (sobald er seine Stellung zu uns erkennt)

oder unwillkürlich (sobald er uns überhaupt gar nicht verstehen kann) horcht er daher auf unser Kunstwesen und dessen lebengebenden inneren Organismus nur ganz oberflächlich hin, und vermöge dieses teilnahmlosen Hinhorchens allein können sich ihm äußerliche Ähnlichkeiten mit dem seiner Anschauung einzig Verständlichen, seinem besonderen Wesen Eigentümlichen, darstellen. Ihm wird daher die zufälligste Äußerlichkeit der Erscheinungen auf unsrem musikalischen Lebens- und Kunstgebiete als deren Wesen gelten müssen, daher seine Empfängnisse davon, wenn er sie als Künstler uns zurückspiegelt, uns fremdartig, kalt, sonderlich, gleichgültig, unnatürlich und verdreht erscheinen, so daß jüdische Musikwerke auf uns oft den Eindruck hervorbringen, als ob z. B. ein Goethesches Gedicht im jüdischen Jargon uns vorgetragen würde.

Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Konstruktionen durcheinander geworfen werden, so wirft der jüdische Musiker auch die verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten durcheinander. Dicht neben einander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigentümlichkeiten aller Schulen angehäuft. Da es sich bei diesen Produktionen immer nur darum handelt, daß überhaupt geredet werden soll, nicht aber um den Gegenstand, welcher sich des Redens erst verlohnte, so kann dieses Geplapper eben auch nur dadurch irgendwie für das Gehör anregend gemacht werden, daß es durch den Wechsel der äußerlichen Ausdrucksweise jeden Augenblick eine neue Reizung zur Aufmerksamkeit darbietet. Die innerliche Erregung, die wahre Leidenschaft findet ihre eigentümliche Sprache in dem Augenblicke, wo sie, nach Verständnis ringend, zur Mitteilung sich anläßt: der in dieser Beziehung von uns bereits näher charakterisierte Jude hat keine wahre Leidenschaft, am allerwenigsten eine Leidenschaft, welche ihn zum Kunstschaffen aus sich drängte. Wo diese Leidenschaft nicht vorhanden ist, da ist aber auch keine Ruhe anzutreffen: wahre, edle Ruhe ist nichts andres, als die durch Resignation beschwichtigte Leidenschaft. Wo der Ruhe nicht die Leidenschaft vorangegangen ist, erkennen wir nur Trägheit: der Gegensatz der Trägheit ist aber nur jene prickelnde Unruhe, die wir in jüdischen Musikwerken von Anfang bis zu Ende wahrnehmen, außer da, wo sie jener geist- und empfindungslosen Trägheit Platz macht. Was so der Vornahme

der Juden, Kunst zu machen, entsprießt, muß daher notwendig die Eigenschaft der Kälte, der Gleichgültigkeit, bis zur Trivialität und Lächerlichkeit an sich haben, und wir müssen die Periode des Judentums in der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenden Stabilität bezeichnen.

An welcher Erscheinung wird uns dies alles klarer, ja an welcher konnten wir es einzig fast inne werden, als an den Werken eines Musikers jüdischer Abkunft, der von der Natur mit einer spezifisch musikalischen Begabung ausgestattet war, wie wenige Musiker überhaupt vor ihm? Alles, was sich bei der Erforschung unsrer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbot, aller Widerspruch dieses Wesens in sich selbst und uns gegenüber, alle Unfähigkeit desselben, außerhalb unsres Bodens stehend, dennoch auf diesem Boden mit uns verkehren, ja sogar die ihm entsprossenen Erscheinungen weiter entwickeln zu wollen, steigern sich zu einem völlig tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunstwirken des frühe verschiedenen Felix Mendelssohn-Bartholdy. Dieser hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das gesteigertste, zartempfindende Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie dessen fähig wissen, weil wir diese Wirkung zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unsrer Kunst, so zu sagen, nur den Mund auftat, um zu uns zu sprechen. Kritikern von Fach, welche hierüber zu gleichem Bewußtsein mit uns gelangt sein sollten, möge es überlassen sein, diese zweifellos gewisse Erscheinung aus den Einzelnheiten der Mendelssohnschen Kunstproduktionen nachweislich zu bestätigen; uns genüge es hier, zur Verdeutlichung unsrer allgemeinen Empfindung uns zu vergegenwärtigen, daß bei Anhörung eines Tonstückes dieses Komponisten wir uns nur dann gefesselt fühlen konnten, wenn nichts andres unsrer, mehr oder weniger nur unterhaltungssüchtigen Phantasie, als Vorführung, Reihung und Verschlingung der feinsten, glättesten und kunstfertigsten Figuren, wie im wechselnden Farben- und Formenreize des Kaleidoskopes, dar

geboten wurde, — nie aber da, wo diese Figuren die Gestalt tiefer und markiger menschlicher Herzensempfindungen anzunehmen bestimmt waren *. Für diesen letzteren Fall hörte für Mendelssohn selbst alles formelle Produktionsvermögen auf, weshalb er denn namentlich da, wo er sich, wie im Oratorium, zum Drama anläßt, ganz offen nach jeder formellen Einzelnheit, welche diesem oder jenem zum Stilmuster gewählten Vorgänger als individuell charakteristisches Merkmal besonders zu eigen war, greifen mußte. Bei diesem Verfahren ist es noch bezeichnend, daß der Komponist für seine ausdrucksunfähige moderne Sprache besonders unsren alten Meister Bach als nachzuahmendes Vorbild sich erwählte. Bachs musikalische Sprache bildete sich in der Periode unsrer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, sicheren Ausdrucks rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft seines Genies eben erst zum Durchbruche kam. Die Sprache Bachs steht zur Sprache Mozarts und endlich Beethovens in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphynx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphynx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Tierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perrücke hervor. Es liegt eine unbegreiflich gedankenlose Verwirrung des luxuriösen Musikgeschmacks unsrer Zeit darin, daß wir die Sprache Bachs neben derjenigen Beethovens ganz zu gleicher Zeit uns vorsprechen lassen, und uns weismachen können, in den Sprachen beider läge nur ein individuell formeller, keinesweges aber ein kulturgeschichtlich wirklicher Unterschied vor. Der Grund hiervon ist aber leicht einzusehen: die Sprache Beethovens kann nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden, weil sie eben die Sprache eines so vollendeten Musikmenschen war, daß dieser mit notwendigem Drange über die absolute Musik hinaus, deren Bereich er bis an seine äußersten Grenzen ermessen und erfüllt hatte, uns den Weg der Befruchtung aller Künste durch die Musik als ihre einzige erfolgreiche

* Über das neu-jüdische System, welches auf diese Eigenschaft der Mendelssohnschen Musik, wie zur Rechtfertigung dieser künstlerischen Vorkommnis, entworfen worden ist, sprechen wir später. D. H.

Erweiterung angewiesen hat. Die Sprache Bach's hingegen kann füglich von einem sehr fertigen Musiker, wenn auch nicht im Sinne Bachs, nachgesprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Überwiegende, und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmt Vorherrschende ist, daß in ihr bereits unbedingt nur das Was ausgesagt werden könnte oder müßte, da sie eben noch in der Gestaltung des Wie begriffen ist. Die Zerflossenheit und Willkürlichkeit unsres musikalischen Stiles ist durch Mendelssohns Bemühen, einen unklaren, fast nichtigen Inhalt so interessant und geistblendend wie möglich auszusprechen, wenn nicht herbeigeführt, so doch auf die höchste Spitze gesteigert worden. Rang der letzte in der Kette unsrer wahrhaften Musikheroen, Beethoven, mit höchstem Verlangen und wunderwirkendem Vermögen nach klarstem, sicherstem Ausdrucke eines unsäglichen Inhaltes durch scharfgeschnittene plastische Gestaltung seiner Tonbilder, so verwischt dagegen Mendelssohn in seinen Produktionen diese gewonnenen Gestalten zum zerfließenden, phantastischen Schattenbilde, bei dessen unbestimmtem Farbenschimmer unsre launenhafte Einbildungskraft willkürlich angeregt, unser rein menschliches inneres Sehnen nach deutlichem künstlerischem Schauen aber kaum nur mit der Hoffnung auf Erfüllung berührt wird. Nur da, wo das drückende Gefühl von dieser Unfähigkeit sich der Stimmung des Komponisten zu bemächtigen scheint, und ihn zu dem Ausdrucke weicher und schwermütiger Resignation hindrängt, vermag sich uns Mendelssohn charakteristisch darzustellen, charakteristisch in dem subjektiven Sinne einer zartsinnigen Individualität, die sich der Unmöglichkeit gegenüber ihre Ohnmacht eingesteht. Dies ist, wie wir sagten, der tragische Zug in Mendelssohns Erscheinung; und wenn wir auf dem Gebiete der Kunst an die reine Persönlichkeit unsre Teilnahme verschenken wollten, so dürften wir sie Mendelssohn in starkem Maße nicht versagen, selbst wenn die Kraft dieser Teilnahme durch die Beachtung geschwächt würde, daß das Tragische seiner Situation Mendelssohn mehr anhing, als es ihm zum wirklichen, schmerzlichen und läuternden Bewußtsein kam.

Eine ähnliche Teilnahme vermag aber kein anderer jüdischer Komponist uns zu erwecken. Ein weit und breit berühmter jüdischer Tonsetzer unsrer Tage hat sich mit seinen Produktionen einem Teile unsrer Öffentlichkeit zugewendet, in welchem die

Verwirrung alles musikalischen Geschmackes von ihm weniger erst zu veranstalten, als nur noch auszubeuten war. Das Publikum unsrer heutigen Operntheater ist seit längerer Zeit nach und nach gänzlich von den Anforderungen abgebracht worden, welche nicht etwa an das dramatische Kunstwerk selbst, sondern überhaupt an Werke des guten Geschmacks zu stellen sind. Die Räume dieser Unterhaltungslokale füllen sich meistens nur mit jenem Teile unsrer bürgerlichen Gesellschaft, bei welchem der einzige Grund zur wechselnden Vornahme irgend welcher Beschäftigung die Langeweile ist: die Krankheit der Langeweile ist aber nicht durch Kunstgenüsse zu heilen, denn sie kann absichtlich gar nicht zerstreut, sondern nur durch eine andre Form der Langeweile über sich selbst getäuscht werden. Die Besorgung dieser Täuschung hat nun jener berühmte Opernkomponist zu seiner künstlerischen Lebensaufgabe gemacht. Es ist zwecklos, den Aufwand künstlerischer Mittel näher zu bezeichnen, deren er sich zur Erreichung seiner Lebensaufgabe bediente: genug, daß er es, wie wir aus dem Erfolge ersehen, vollkommen verstand, zu täuschen, und dieses namentlich damit, daß er jenen von uns näher charakterisierten Jargon seiner gelangweilten Zuhörerschaft * als modern pikante Aussprache aller der Trivialitäten aufheftete, welche ihr so wiederholt oft schon in ihrer natürlichen Albernheit vorgeführt worden waren. Daß dieser Komponist auch auf Erschütterungen und auf die Benutzung der Wirkung von eingewobenen Gefühlskatastrophen bedacht war, darf niemanden befremden, der da weiß, wie notwendig dergleichen von Gelangweilten gewünscht wird; daß hierin ihm seine Absicht aber auch gelingt, darf denjenigen nicht wundern, der die Gründe bedenkt, aus denen unter solchen Umständen ihm alles gelingen muß. Dieser täuschende Komponist geht sogar so weit, daß er sich selbst täuscht, und dieses vielleicht ebenso absichtlich, als er seine Gelangweilten täuscht. Wir glauben wirklich, daß er Kunstwerke

* Wer die freche Zerstreutheit und Gleichgültigkeit einer jüdischen Gemeinde während ihres musikalisch ausgeführten Gottesdienstes in der Synagoge beobachtet hat, kann begreifen, warum ein jüdischer Opernkomponist durch das Antreffen derselben Erscheinung bei einem Theaterpublikum sich gar nicht verletzt fühlt, und unverdrossen für dasselbe zu arbeiten vermag, da sie ihm hier sogar minder unanständig dünken muß, als im Gotteshause.

schaffen möchte, und zugleich weiß, daß er sie nicht schaffen kann: um sich aus diesem peinlichen Konflikt zwischen Wollen und Können zu ziehen, schreibt er für Paris Opern, und läßt diese dann leicht in der übrigen Welt aufführen, — heutzutage das sicherste Mittel, ohne Künstler zu sein, doch Kunstruhm sich zu verschaffen. Unter dem Drucke dieser Selbsttäuschung, welche nicht so mühelos sein mag, als man denken könnte, erscheint er uns fast gleichfalls in einem tragischen Lichte; das rein Persönliche in dem gekränkten Interesse macht die Erscheinung aber zu einer tragikomischen, wie überhaupt das Kaltlassende, wirklich Lächerliche, das Bezeichnende des Judentums für diejenige Kundgebung desselben ist, in welcher der berühmte Komponist sich uns in bezug auf die Musik zeigt.

Aus der genaueren Betrachtung der vorgeführten Erscheinungen, welche wir durch die Ergründung und Rechtfertigung unseres unüberwindlichen Widerwillens gegen jüdisches Wesen verstehen lernen konnten, ergibt sich uns besonders nun die dargetane Unfähigkeit unsrer musikalischen Kunstepoche. Hätten die näher erwähnten beiden jüdischen Komponisten * in Wahrheit unsre Musik zu höherer Blüte gefördert, so müßten wir uns nur eingestehen, daß unser Zurückbleiben hinter ihnen auf einer bei uns eingetretenen organischen Unfähigkeit beruhe: dem ist aber nicht so; im Gegenteile stellte sich das individuelle

* Charakteristisch ist noch die Stellung, welche die übrigen jüdischen Musiker, ja überhaupt die gebildete Judenschaft, zu ihren beiden berühmtesten Komponisten einnehmen. Den Anhängern Mendelssohns ist jener famose Opernkomponist ein Gräuel: sie empfinden mit feinem Ehrgefühle, wie sehr er das Judentum dem gebildeteren Musiker gegenüber kompromittiert, und sind deshalb ohne alle Schonung in ihrem Urteil. Bei weitem vorsichtiger äußert sich dagegen der Anhang dieses Komponisten über Mendelssohn, mehr mit Neid, als mit offenbarem Widerwillen das Glück betrachtend, das er in der „gediegeneren“ Musikwelt gemacht hat. Einer dritten Fraktion, derjenigen der immer noch fortkomponierenden Juden, liegt es ersichtlich daran, jeden Skandal unter sich zu vermeiden, um sich überhaupt nicht bloßzustellen, damit ihr Musikproduzieren ohne alles peinliche Aufsehen seinen bequemen Fortgang nehme: die immerhin unleugbaren Erfolge des großen Opernkomponisten gelten ihnen denn doch für beachtenswert, und etwas müsse doch daran sein, wenn man auch vieles nicht gutheißen und für „solid“ ausgeben könnte. In Wahrheit, die Juden sind viel zu klug, um nicht zu wissen, wie es im Grunde mit ihnen steht! —

rein musikalische Vermögen gegen vergangene Kunstepochen als eher vermehrt denn vermindert heraus. Die Unfähigkeit liegt in dem Geiste unserer Kunst selbst, welche nach einem andren Leben verlangt, als das künstliche es ist, das ihr mühsam jetzt erhalten wird. Die Unfähigkeit der musikalischen Kunstart selbst wird uns in Mendelssohns, des spezifisch ungemein begabten Musikers, Kunstwirken dargetan; die Nichtigkeit unsrer ganzen Öffentlichkeit, ihr durchaus unkünstlerisches Wesen und Verlangen, wird uns aber aus den Erfolgen jenes berühmten jüdischen Opernkomponisten auf das Ersichtlichste klar. Dies sind die wichtigen Punkte, die jetzt die Aufmerksamkeit eines jeden, welcher es ehrlich mit der Kunst meint, ausschließlich auf sich zu ziehen haben: hierüber haben wir zu forschen, uns zu fragen und zum deutlichen Verständnis zu bringen. Wer diese Mühe scheut, wer sich von dieser Erforschung abwendet, entweder weil ihn kein Bedürfnis dazu treibt, oder weil er die mögliche Erkenntnis von sich abweist, die ihn aus dem trägen Geleise eines gedanken- und gefühllosen Schlendrians heraustreiben müßte, den eben begreifen wir jetzt mit unter der Kategorie der „Judenschaft in der Musik". Dieser Kunst konnten sich die Juden nicht eher bemächtigen, als bis in ihr das darzutun war, was sie in ihr erweislich eben offengelegt haben: ihre innere Lebensunfähigkeit. So lange die musikalische Sonderkunst ein wirkliches organisches Lebensbedürfnis in sich hatte, bis auf die Zeiten Mozarts und Beethovens, fand sich nirgends ein jüdischer Komponist: unmöglich konnte ein diesem Lebensorganismus gänzlich fremdes Element an den Bildungen dieses Lebens teilnehmen. Erst wenn der innere Tod eines Körpers offenbar ist, gewinnen die außerhalb liegenden Elemente die Kraft, sich seiner zu bemächtigen, aber nur, um ihn zu zersetzen; dann löst sich wohl das Fleisch dieses Körpers in wimmelnde Viellebigkeit von Würmern auf: wer möchte aber bei ihrem Anblicke den Körper selbst noch für lebendig halten? Der Geist, das ist: das Leben, floh von diesem Körper hinweg zu wiederum Verwandtem, und dieses ist nur das Leben selbst: nur im wirklichen Leben können auch wir den Geist der Kunst wiederfinden, nicht bei ihrer würmerzerfressenen Leiche. —

Ich sagte oben, die Juden hätten keinen wahren Dichter hervorgebracht. Wir müssen nun hier Heinrich Heines er-

wähnen. Zur Zeit, da Goethe und Schiller bei uns dichteten, wissen wir allerdings von keinem dichtenden Juden: zu der Zeit aber, wo das Dichten bei uns zur Lüge wurde, unsrem gänzlich unpoetischen Lebenselemente alles Mögliche, nur kein wahrer Dichter mehr entsprießen wollte, da war es das Amt eines sehr begabten dichterischen Juden, diese Lüge, diese bodenlose Nüchternheit und jesuitische Heuchelei unsrer immer noch poetisch sich gebaren wollenden Dichterei mit hinreißendem Spotte aufzudecken. Auch seine berühmten musikalischen Stammesgenossen geißelte er unbarmherzig für ihr Vorgehen, Künstler sein zu wollen; keine Täuschung hielt bei ihm vor: von dem unerbittlichen Dämon des Verneinens dessen, was verneinenswert schien, ward er rastlos vorwärtsgejagt, durch alle Illusionen moderner Selbstbelügung hindurch, bis auf den Punkt, wo er nun selbst wieder sich zum Dichter log, und dafür auch seine gedichteten Lügen von unsren Komponisten in Musik gesetzt erhielt. — Er war das Gewissen der Judentums, wie das Judentum das üble Gewissen unsrer modernen Zivilisation ist.

Noch einen Juden haben wir zu nennen, der unter uns als Schriftsteller auftrat. Aus seiner Sonderstellung als Jude trat er Erlösung suchend unter uns: er fand sie nicht und mußte sich bewußt werden, daß er sie nur mit auch unsrer Erlösung zu wahrhaften Menschen finden können würde. Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst soviel als: aufhören, Jude zu sein. Börne hatte dies erfüllt. Aber gerade Börne lehrt auch, wie diese Erlösung nicht in Behagen und gleichgültig kalter Bequemlichkeit erreicht werden kann, sondern daß sie, wie uns, Schweiß, Not, Ängste und Fülle des Leidens und Schmerzes kostet. Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers, — der **Untergang!**

## Erinnerungen

an

# Spontini.

Spontinis Tod (1851) hebt eine für den Beobachter des Entwicklungsganges der modernen Opernmusik merkwürdige Erscheinung auf, die darin bestand, daß diejenigen drei Opernkomponisten, welche die drei Hauptrichtungen dieses Kunstgenres vertreten, gleichzeitig noch am Leben waren: wir meinen Spontini, Rossini, und Meyerbeer. Spontini war das letzte Glied einer Reihe von Komponisten, deren erstes Glied in Gluck zu finden ist; was Gluck wollte, und zuerst grundsätzlich unternahm, die möglichst vollständige Dramatisierung der Opernkantate, das führte Spontini — so weit es in der musikalischen Opernform zu erreichen war — aus. Als Spontini durch Tat und Aussprach erklärte, über das von ihm Erreichte nicht weiter mehr hinausgehen zu können, erschien Rossini, der die dramatische Absicht der Oper vollkommen fahren ließ, und dagegen das in dem Genre liegende frivole und absolut sinnliche Element einzig hervorhob und entwickelte. Außer in dieser Richtung bestand ein charakteristischer Unterschied zwischen der Wirksamkeit beider Tonsetzer namentlich darin, daß Spontini und seine Vorgänger die Geschmacksrichtung des Publikums durch ihr grundsätzliches künstlerisches Wollen bestimmten, und dieses Publikum die Absicht der Meister zu verstehen und in sich aufzunehmen bemüht war; wogegen Rossini das Publikum von dieser

ästhetischen Neigung ablenkte, indem er es bei seiner schwächsten Seite, der bloß zerstreuungssüchtiger Genußgier, faßte, und vom Standpunkte des Künstlers aus ihm das Recht der Bestimmung dessen, was es unterhalten sollte, zusprach. Stand bis zu Spontini der dramatische Komponist im Interesse einer höheren künstlerischen Absicht auffordernd und maßgebend vor dem Publikum, so ist durch und seit Rossini das Publikum nun in eine fordernde und bestimmende Stellung zum Kunstwerke gebracht worden, in welcher es jetzt im Grunde genommen nichts neues mehr vom Künstler gewinnen kann, als nur die Variation des von ihm eben verlangten Themas. — Meyerbeer, der, von der Rossinischen Richtung ausgehend, von vornherein den vorgefundenen Geschmack des Publikums zu seinem künstlerischen Gesetzgeber machte, versuchte nichtsdestoweniger einer gewissen künstlerischen Intelligenz gegenüber sein Kunstverfahren als etwas charakteristisch Grundsätzliches erscheinen zu erlassen: er nahm neben der Rossinischen auch die Spontinische Richtung auf, indem er dadurch notwendig beide verdrehte und entstellte. Unbeschreiblich ist der Widerwille, den Spontini wie Rossini gegen den Ausbeuter und Vermenger der ihnen angehörigen Kunstrichtungen empfanden; erschien dieser dem genial ungenierten Rossini als Heuchler, so begriff ihn Spontini als Verkäufer der unveräußerlichsten Geheimnisse der schaffenden Kunst.

Während der Triumphe Meyerbeers lenkte es unser Auge oft unwillkürlich auf die zurückgezogenen, kaum mehr dem wirklichen Leben angehörenden, wunderlich vereinsamten Meister, die aus der Ferne dem ihnen Unbegreiflichen in dieser Erscheinung zusahen. Vor allem aber fesselte unsren Blick die Kunstgestalt Spontinis, der sich mit Stolz, nicht aber mit Wehmut — denn ein ungeheurer Ekel an der Gegenwart wehrte ihm diese — als den letzten der dramatischen Tonsetzer erkennen durfte, die mit ernster Begeisterung und edlem Wollen ihr Streben einer künstlerischen Idee zugewandt hatten, und aus einer Zeit stammten, wo man allgemein mit Achtung und Ehrfurcht den Bemühungen, diese Idee zu verwirklichen, einen oft innigen und fördernden Anteil zollte.

Rossini, in seiner kräftig üppigen Natur, überlebte noch die schwindsüchtigen Variationen Bellinis und Donizettis auf sein eigenes wollüstiges Thema, das er der Opernwelt als

Mittelpunkt des öffentlichen Geschmackes zum Besten gegeben hatte: Meyerbeers Erfolge leben, ausgebreitet über alle Opernwelt, mitten unter uns, und geben dem denkenden Künstler das Rätsel zu lösen, von welcher Gattung der öffentlichen Künste eigentlich das Operngenre sei. — Spontini aber — starb, und mit ihm ist eine große, hochachtungsvolle und edle Kunstperiode nun vollständig ersichtlich zu Grabe gegangen: sie und er gehören nun nicht mehr dem Leben, sondern — der Kunstgeschichte einzig an. —

Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der „Vestalin", des „Cortez" und der „Olympia"!

---

Die voranstehende Betrachtung hatte ich sofort nach dem Empfange der Nachricht vom Tode Spontinis für eine Züricher Zeitung so abgefaßt, wie sie der Ernst des Augenblicks eingegeben hatte. In späteren Jahren gelangte ich dazu, unter meinen Erinnerungen an meine Erlebnisse als Dresdener Kapellmeister auch die eigentümlichen Umstände, unter welchen ich mit Spontini im Jahre 1844 sehr genau verkehrte, aufzuzeichnen. Diese hatten sich meinem Gedächtnisse so stark eingeprägt, daß ich schon hieraus einen empfehlenden Schluß auf die besondere und prägnante Physiognomie derselben ziehen durfte, welche sie somit nicht nur für mich der Aufbewahrung wert machten. So auffallend sich nun auch die Mitteilung dieser Erinnerungen neben der vorausgeschickten ernsten Betrachtung ausnehmen möchte, glaube ich doch, daß der aufmerksame Leser keinen eigentlichen Widerspruch entdecken, sondern aus dem Abschlusse meiner Mitteilung vielmehr entnehmen wird, daß ich zu einem sehr hochstellenden, ernsten Urteile über Spontini nicht erst durch die Nachrichten von seinem Tode veranlaßt zu werden bedurfte. —

Für das Spätjahr 1844 hatten wir eine sorgfältig vorzubereitende Wiederaufnahme der „Vestalin" auf das Repertoir des Dresdener Hoftheaters beschlossen. Da wir unter Mitwirkung der Schröder-Devrient einer zum großen Teil

vorzüglichen Aufführung dieser Oper uns versichert halten durften, hatte ich Herrn von Lüttichau, den Intendanten des Hoftheaters, auf den Gedanken gebracht, Spontini, welcher soeben in Berlin große Demütigungen erlitten hatte und sich für immer von dort fortwandte, die unter solchen Umständen wohlgesinnt demonstrative Aufmerksamkeit zu erweisen, ihn zur persönlichen Direktion seines mit Recht so berühmten Werkes einzuladen. Dies geschah, und ich, der ich mit der Leitung der Oper betraut war, erhielt den besonderen Auftrag, mich hierüber mit dem Meister in das Vernehmen zu setzen. Es schien, daß mein Brief, trotzdem er von mir selbst im Französischen geschrieben war, ihn mit einer vorzüglich guten Meinung über meinen Eifer für das Unternehmen erfüllt hatte, denn in einem sehr majestätischen Antwortschreiben drückte er mir seine besonderen Wünsche für die Veranstaltungen zur Feier seiner Mitwirkung aus. Im Betreff der Sänger, da er eine Schröder-Devrient unter ihnen zählte, erklärte er sich unumwunden beruhigt; von Chören und Balletten setzte er voraus, daß man nichts an einer würdigen Ausstattung fehlen lassen würde; auch nahm er an, daß das Orchester ihn vollkommen befriedigen würde, in welchem er die nötige Anzahl vorzüglicher Instrumente voraussetzte, um, wie er sich ausdrückte, das Ganze von „12 guten Kontrabässen garniert" zu sehen („le tout garni de douze bonnes contre-basses"). Diese Phrase brach mir das Herz, denn dieses eine in Zahlen ausgeführte Verhältnis gab mir folgerichtig einen Begriff von der Gediegenheit seiner übrigen Annahmen, und ich eilte nun zum Intendanten, um ihn darauf vorzubereiten, daß die eingeleitete Sache nicht so leicht abgehen würde. Sein Schreck war groß und aufrichtig; sofort mußte ein Mittel ausfindig gemacht werden, die Einladung rückgängig zu machen. Frau Schröder-Devrient erfuhr von unsrer Not: sie, die Spontini gut kannte, lachte wie ein Kobold über unsre naive Unvorsichtigkeit, die wir mit dieser Einladung begangen und fand in einem leichteren Unwohlsein, von dem sie befallen war, das Hilfsmittel, welches sie uns als Vorwand einer scheinbar bedeutenden Verzögerung zur Verfügung stellte. Spontini hatte nämlich auf energische Beschleunigung der Ausführung unsres Vorhabens gedrungen, da ihm, auf das Ungeduldigste in Paris erwartet, nur wenig Zeit für die Befriedigung unsrer Wünsche

frei stände. Hieran anknüpfend mußte ich nun das unschuldige Truggewebe spinnen, mit welchem ich den Meister von der definitiven Annahme der an ihn gerichteten Einladung abbringen sollte. Wir atmeten auf, hielten unsre Proben und befanden uns am Vorabende der gemütlich beabsichtigten Generalprobe, als gegen Mittag ein Wagen vor meinem Hause hielt, und in einem langen blauen Flausrocke der stolze, sonst nur mit spanischer Grandenwürde sich bewegende Meister, leidenschaftlich bewegt, ohne alle Begleitung zu mir in das Zimmer trat, mir meine Briefe vorzeigte, und aus unsrer Korrespondenz mir nachwies, daß er keineswegs unsre Einladung abgelehnt habe, sondern, richtig verstanden, sehr deutlich auf alle unsre Wünsche eingegangen sei. Ich vergaß alle möglichen vorauszusehenden Verlegenheiten über der wirklich herzlichen Freude, den wunderbaren Herrn bei mir zu sehen, unter seiner Leitung sein Werk zu hören, und nahm mir sofort vor, alles nur Erdenkliche zu Stande zu bringen, um ihn zu befriedigen. Dies erklärte ich ihm mit dem aufrichtigsten Eifer: er lächelte fast kindlich freundlich, als er diesen wahrnahm; nur als ich, um ihn kurz über alle Bedenken gegen meine Aufrichtigkeit hinwegzuführen, einfach bat, die morgen stattfindende Probe sogleich selbst zu dirigieren, ward er plötzlich sehr bedenklich, und schien mancherlei, dem entgegenstehende Schwierigkeiten zu erwägen. In großer Aufregung drückte er sich aber über nichts klar aus, so daß es mir schwer hielt, ihm zu entfragen, durch welche Disposition es mir möglich sein würde, ihn zur Übernahme der Direktion dieser Probe zu bewegen. Nach einigen Nachsinnen frug er mich, mit was für einer Art von Taktstock wir dirigierten: ich bezeichnete ihm mit der Hand ungefähr die Größe und Stärke eines mäßigen Stäbchens von gewöhnlichem Holz, welches, mit weißem Papier überzogen, uns immer frisch vom Kapelldiener serviert wurde. Er seufzte, und frug mich, ob ich es wohl für möglich hielte, ihm bis morgen einen Taktstock von schwarzem Ebenholz, von höchst ansehnlicher Länge und Stärke, die er mir an seinem Arme und mit der hohlen Hand bezeichnete, und an dessen beiden Enden ein ziemlich bedeutender weißer Knopf von Elfenbein angebracht werden sollte, verfertigen zu lassen. Ich versprach ihm jedenfalls ein ganz ähnlich aussehendes Instrument schon für die nächste Probe, ein vollständig auch dem verlangten Materiale entspre-

chendes aber für die Aufführung zu besorgen. Auffallend beruhigt strich er sich über die Stirn, erlaubte mir seine Übernahme der Direktion für morgen anzukündigen, und fuhr nun in sein Hotel, nachdem er mir noch einmal genau seine Anforderungen in Betreff des Taktstockes eingeschärft hatte. —

Ich glaubte halb zu träumen, und verbreitete im Sturme die Kunde des Vorgefallenen und Bevorstehenden; wir waren ertappt. Die Schröder-Devrient erbot sich zum Sündenbock, und ich setzte mich mit dem Theatertischler wegen des Taktstockes in das genaueste Einvernehmen. Dieser geriet so weit gut, daß er die gehörige Länge und Stärke hatte, schwarz aussah und große weiße Knöpfe trug. So kam es denn wirklich zur Probe. Spontini befand sich an seinem Platze im Orchester augenfällig geniert und wünschte vor allen Dingen die Hoboen in seinem Rücken plaziert; da diese vereinzelte Umstellung für jetzt in der Gliederung des Orchesters große Verwirrung hervogerufen haben würde, versprach ich ihm dies nach der Probe zu veranstalten. Er schwieg, und ergriff nun den Taktstock. Augenblicklich verstand ich, warum er auf die Form desselben eine so große Bedeutung legte: er faßte diesen nämlich nicht, wie wir andren Dirigenten, bei dem Ende an, sondern ergriff ihn ziemlich in der Mitte mit der vollen Faust, und bewegte ihn der Art, daß man deutlich sah, er fasse den Taktstock als Marschallstab auf und gebrauche ihn nicht zum Taktieren, sondern zum Kommandieren. Nun entspann sich bald im Verlauf der ersten Szenen eine Verwirrung, die um so unheilvoller sich gestaltete, als für des Meisters Mitteilungen an das Orchester, wie an die Sänger, sein konfuser Gebrauch der deutschen Sprache von größter Behinderung für die Verständigung war. So viel merkten wir aber bald, daß es ihm vor allem daran gelegen war, uns von dem Gedanken abzubringen, daß dies die Generalprobe sein sollte, wogegen er ein ganz neu zu beginnendes Studium der Oper ins Auge gefaßt hatte. Die Verzweiflung namentlich meines guten alten Chordirektors und Regisseurs Fischer, welcher mit großem Enthusiasmus zuvor die Berufung Spontinis mit betrieben hatte, war nicht gering, als er dieser nun unvermeidlichen Störung des Repertoires inne ward; sie ging endlich in offene Wut über, in deren Blindheit er in allem, was Spontini vorbrachte, nur neue Chikanen zu verstehen glaubte, und dagegen im gröb-

sten Deutsch unverhohlen replizierte. Einmal winkte mich Spontini nahe zu sich, um in Betreff eines soeben beendeten Chores mir zuzuflüstern: „mais savez-vous, vos choeurs ne chantent pas mal“. Mißtrauisch hatte Fischer dem zugesehen, und frug, mich wütend: „was hat der alte . . . . . wieder?“ Es gelang mir kaum, den so schnell umgeschlagenen Enthusiasten nur einigermaßen zu beruhigen. — Den größten Aufenthalt verursachte im ersten Akte die Evolution des Triumphmarsches; vor allem äußerte der Meister mit lautestem Eifer seine höchste Unzufriedenheit über das gleichgültige Benehmen des Volkes beim Aufzuge der Vestalinnen; er hatte nämlich nicht bemerkt, daß auch nach den Anordnungen unsrer Rigie sich beim Erscheinen der Priesterinnen alles auf das Knie senkte, denn nichts dem Auge nur Erkennbares war für den äußerst kurzsichtigen Meister vorhanden; was er verlangte, war, daß der heilige Respekt der römischen Armee durch ein mit einem Schlage vor sich gehendes Niederstürzen, namentlich aber krachendes Aufschlagen der Speere auf den Boden, mit äußerster Drastik sich kundgeben sollte. Das mußte nun unzählige Male probiert werden; immer aber klapperten einige Spieße zu früh oder zu spät; er selbst machte das Manöver einige Male mit dem Taktstocke auf dem Pulte; es half nichts, der Krach war nicht dezidiert und energisch genug. Nun entsann ich mich allerdings der merkwürdigen Präzision und fast erschreckenden Wirkung, mit welcher ähnliche Evolutionen in der Aufführung des „Ferdinand Cortez“, welche in früheren Jahren in Berlin so vielen Eindruck auf mich gemacht hatte, ausgeführt wurden, und begriff, daß die bei uns übliche Weichheit in solchen Manövern einer sehr angelegentlichen und zeitraubenden Schärfung bedürfen würde, um den für seine Forderungen hierfür sehr verwöhnten Meister zufrieden zu stellen. Nach dem ersten Akte beschritt nun wirklich Spontini die Bühne, um den von ihm in seiner Nähe vermuteten Künstlern der Dresdener Hoftheaters einer ausführlichen Darlegung die Gründe dafür klar zu machen, daß er eine bedeutende Aufschiebung der Oper bestehen müsse, um Zeit zu gewinnen, durch die verschiedenartigsten Proben die Aufführung seinem Sinne entsprechend vorbereiten zu können. Alles war aber bereits in vollster Auflösung begriffen; die Sänger, der Regisseur, waren wie im Sturm nach allen Seiten hin zerstreut, um über das Elend der

Situation sich in ihrer Weise Luft zu machen: nur die Theaterarbeiter, Lampenputzer und einige Choristen hielten in einem Halbkreise um Spontini Stand, um dem merkwürdigen Manne zuzusehen, wie er mit wunderlichem Affekte von den Erfordernissen der wahren theatralischen Kunst perorierte. Ich wandte mich der grauenhaften Szene zu, bedeutete Spontini freundlich und unterwürfig das Unnötige seiner Ereiferung, versicherte, daß alles geschehen würde, was er wünsche, namentlich auch, daß man Herrn Eduard Devrient, welcher die Vorstellung der „Vestalin“ in seinem Geiste von Berlin her genau inne habe, zur Abrichtung des Chores und der Statisten zu der gebührenden Empfangsfeierlichkeit der Vestalinnen herbeiziehen würde, und entführte ihn so der unwürdigen Situation, in welcher ich ihn zu meinem Entsetzen betroffen fand. Dies beruhigte ihn; wir entwarfen einen Plan für die Ausführung der Proben nach seinem Wunsche, und in Wahrheit war ich der einzige, der diese Wendung der Dinge, trotz allem, nicht unwillkommen hieß, da die meist fast burlesken Züge im Gebaren Spontinis mich doch die ungemeine Energie durchblicken ließen, mit welcher hier, wenn auch in seltsamer, mir aber allmählich erklärlicher Entstellung, ein unsrer Zeit fast unkenntlich gewordenes Ziel der theatralischen Kunst verfolgt und festgehalten wurde.

Wir begannen nun zunächst noch mit einer Klavierprobe, in welcher der Meister seine Wünsche besonders an die Sänger mitteilen sollte. Wir erfuhren durch ihn hiebei im Grunde wenig neues; er gab uns weniger Bemerkungen über Einzelheiten des Vortrages, als Auslassungen über das allgemeine der Auffassung, wobei ich bemerkte, daß er sich bereits zu einer entschiedenen Rücksichtsnahme gegen die renommierten Sänger, wie die Schröder-Devrient und Tichatschek es waren, gewöhnt hatte. Letzterem verbot er nur das Wort „Braut“, mit welchem Licinius in der deutschen Übersetzung „Julia“ anzureden hatte; dies klang seinem Ohre entsetzlich, und er begriff nicht, wie man so etwas Gemeines wie die Laute dieses Wortes, für die Musik verwenden könnte. Dem weniger begabten und ziemlich rohen Sänger des Oberpriesters gab er jedoch eine umständlichere Lektion über die Auffassung seines Charakters, welchen er aus dem rezitativischen Dialoge mit dem Haruspex zu entnehmen habe; hier sehe er nämlich, daß das Ganze nur auf

Priesterbetrug beruhe und auf Benutzung des Aberglaubens berechnet sei. Der Pontifex gebe zu verstehen, daß er seinen Gegner selbst an der Spitze der römischen Kriegsmacht nicht fürchte, weil er für den schlimmsten Fall seine Maschinen bereit halte, welche, sobald es nicht anders ginge, durch ein Wunder das verloschene Feuer der Vesta wieder entzünden sollten, wodurch, selbst wenn Julia somit dem Opfertode entgehen sollte, die Macht des Priestertums dennoch unangetastet erhalten bleiben würde. — Gelegentlich einer Besprechung des Orchesters hatte ich Spontini um Belehrung darüber gebeten, warum er, der sonst durchgehends die Posaunen sehr energisch angewandt, gerade bei dem prachtvollen Triumphmarsche des ersten Aktes sie schweigen ließ; ganz verwundert frug er dagegen: „est-ce que je n'y ai pas de trombonnes?" Ich zeigte ihm die gestochene Partitur, und nun bat er mich, zu diesem Marsche Posaunen zu setzen, damit sie möglichst in der nächsten Probe schon ausgeführt werden könnten. Auch sagte er mir: „j'ai entendu dans votre ‚Rienzi' un instrument, que vous appelez ‚Bass-tuba'; je ne veux pas b a n n i r cet instrument de l'orchestre: faites m'en une partie pour la Vestale". Es machte mir Freude, mit Auswahl und Diskretion seinem Wunsche nachzukommen. Als er in der Probe zum ersten Male die Wirkung hiervon gewahr wurde, warf er mir einen wirklich zärtlichen Blick des Dankes zu, und der Eindruck dieser unschwierigen Bereicherung seiner Partitur war auf ihn so andauernd, daß er später aus Paris in einem sehr freundschaftlichen Briefe mich um die Zusendung eines Particelles dieser von mir hinzugefügten Instrumente bat; nur erlaubte es sein Stolz nicht, in dem Ausdrucke, mit dem er das Gewünschte bezeichnete, zuzugestehen, daß er etwas von mir Verfaßtes verlangte, sondern er schrieb: „envoyez-moi une partition des trombonnes pour la marche triomphale et de la Basse-tuba, telle quelle a été exécutée sous ma direction à Dresde". — Meine besondere Ergebenheit bezeugte ich ihm außerdem durch den Eifer, mit welchem ich eine vollkommene Umstellung der Instrumente des Orchesters nach seinem Wunsche herrichtete. Dieser Wunsch bezog sich weniger auf ein System, als auf seine Gewöhnung, und von welcher Wichtigkeit es für ihn war, in dem Gewohnten nicht die mindeste Änderung eingetreten zu wissen, erhellte mir, als er mir den Charakter seiner Direk-

tionsweise erläuterte; er dirigiere — so sagte er — nämlich das Orchester nur durch den Blick seines Auges: „mein linkes Auge ist erste Violine, mein rechtes zweite Violin; um mit dem Blick zu wirken, muß man daher keine Brille tragen, wie schlechte Dirigenten es tun, selbst wenn man kurzsichtig ist. Ich" — so gestand er zutraulich — „sehe nicht einen Schritt weit, und doch bewirke ich durch meine Augen, daß alles nach meinem Willen geht." Einzelheiten in der von ihm zufällig gewöhnten Orchesteraufstellung waren allerdings sehr irrational; jedenfalls von einem frühesten Pariser Orchester her, wo sich dies durch irgend eine Not gerade so ergeben hatte, rührte die Gewohnheit, die beiden Hoboe-Bläser unmittelbar hinter sich zu haben; diese mußten daher die Mündung ihrer Instrumente dem Ohre des Publikums abwenden, und unser vorzüglicher Hoboist war so empört über diese Zumutung, daß es mir nur durch besonders scherzhafte Behandlung dieser Angelegenheit gelang, ihn für diesmal zu beschwichtigen. Außendem beruhte die Gewöhnung Spontinis in diesem Betreff allerdings auf einem sehr richtigen, und leider bei den meisten deutschen Orchestern noch gänzlich verkannten Systeme, wonach das Quartett der Saiteninstrumente gleichmäßig über das ganze Orchester sich ausbreitet, die durch Kulmination auf einen Punkt erdrückenden Blech- und Schlaginstrumente getrennt, auf beide Flanken verteilt, und die zarteren Blasinstrumente in geeigneter Annäherung als Kette zwischen den Violinen sich dahinziehen; wogegen die selbst jetzt noch bei den größten und berühmtesten Orchestern übliche Zerteilung des Instrumentalkomplexes in zwei Hälften, die der Saiten- und die der Blasinstrumente, eine wirkliche Roheit und Gefühllosigkeit für die Schönheit eines sich innig verschmelzenden, überallhin gleich wirkenden Orchesterklanges bekundet. Ich war sehr froh, bei dieser Veranlassung die glückliche Neuerung in Dresden durchsetzen zu können, da es, durch die Forderung Spontinis angeregt, nun leicht war, den Befehl zur Beibehaltung der Änderung beim Könige zu erlangen. Es blieb mir nach Spontinis Fortgang nur übrig, einige Zufälligkeiten und Sonderbarkeiten in seinen Anordnungen auszugleichen und zu korrigieren, um von nun an zu einer befriedigenden und sehr wirksamen Aufstellung des Orchesters zu gelangen.

Bei allen Sonderbarkeiten, welche Spontinis Direktion

der Proben begleiteten, faszinierte der seltene Mann doch Musiker und Sänger in der Art, daß der Aufführung eine ganz ungewöhnliche Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Charakteristisch war durchgehends die Energie, mit welcher er auf eine oft ausschweifend scharfe Hervorhebung der rhythmischen Akzente drang; er hatte hierfür im Verkehr mit dem Berliner Orchester es sich angewöhnt, die hervorzuhebende Note mit dem, Anfangs mir unverständlichen Ausdrucke „diese“ zu bezeichnen, was zumal Tichatschek, ein wirkliches rhythmisches Gesangsgenie, besonders erfreute, da er ebenfalls die Gewohnheit hatte, bei wichtigen Eintritten die Choristen dadurch zu besonderer Präzision anzufeuern, daß er behauptete, es gelte nur die erste Note ordentlich hervorzuheben, das Übrige fände sich ganz von selbst. Im Ganzen stellte sich somit allmählich ein guter und dem Meister gewogener Geist ein; nur die Bratschisten trugen ihm einen Schreck, den er ihnen gemacht, noch lange nach: in der Begleitung der lugubren Kantilene der Julia im Finale des zweiten Aktes entsprach die Ausführung der schaurig weichen Begleitungsfigur in den Bratschen seinem Wunsche nicht; er wendete sich daher plötzlich zu diesen, und rief ihnen mit einer hohlen Grabesstimme zu: „ist der Tod in den Bratschen!“ Die zwei bleichen, an unheilbarer Hypochondrie leidenden Greise, welche am ersten Pulte dieses Instrumentes zu meinem Leidwesen, trotz ihrer Anwartschaft auf Pensionierung, sich immer noch fest geklammert hielten, starrten mit wahrem Entsetzen zu Spontini hinauf und glaubten eine Drohung zu hören: ich mußte ihnen nun den Wunsch Spontinis ohne theatralische Drastik zu erläutern suchen, um sie allmählich wieder ins Leben zu rufen. — Auf der Szene wirkte Herr Eduard Devrient sehr förderlich zur Herstellung eines scharf sich ausdrückenden Ensembles, auch wußte er Rat zu schaffen, um einer Forderung Spontinis gerecht zu werden, die uns alle in große Verlegenheit setzte. Nach der auf allen deutschen Theatern angenommenen Kürzung beschlossen auch wir nämlich die Oper mit dem feurigen, vom Chor akkompagnierten Duettsatze des Licinius und der Julia nach deren Rettung; allein Meister bestand darauf, die der französischen Opera seria ureigentümliche Schluß-Szene mit heiterem Chor und Ballett noch angefügt zu wissen. Es widerstand ihm durchaus, auf dem traurigen Begräbnisplatze sein

glänzendes Werk elend ausgehen zu sehen; die Dekoration mußte verwandelt werden, im heitersten Lichte der Rosenhain der Venus sich zeigen, und an deren Altar unter heiteren Tänzen und Gesängen das geprüfte Liebespaar von mit Rosen geschmückten Priestern und Priesterinnen der Venus anmutig getraut werden. So geschah es denn auch, — leider aber nicht zugunsten des von allen so sehr gewünschten Erfolges.

In der Aufführung, welche mit großer Präzision und schönem Feuer vor sich ging, stellte sich in betreff der Besetzung der Hauptpartie ein Übelstand heraus, der von keinem von uns zuvor beachtet worden war. Offenbar war unsre große Schröder-Devrient nicht mehr in dem Alter, und namentlich war ihr etwas mütterlich gewordenes Äußere nicht glücklich geeignet, um als „jüngste" der Vestalinnen, wie sie angesprochen wird, namentlich neben einer Oberpriesterin günstig zu wirken, welche, wie es hier der Fall war, durch ganz ausnehmend mädchenhafte Jugendlichkeit, die durch nichts zu verbergen war, sich hervorhob. Dies war meine damals siebzehnjährige Nichte, Johanna Wagner, welche außerdem mit ihrer, gerade um jene Zeit hinreißend schönen Stimme und glücklichen Begabung für theatralischen Akzent ganz unwillkürlich in jedem Zuhörer den Wunsch anregte, die Rollen zwischen ihr und der großen Meisterin vertauscht zu sehen. Der scharfblickenden Devrient entging dieser für sie ungünstige Umstand nicht, und sie schien sich hierdurch veranlaßt zu fühlen, durch besondere Aufbietung jedes ihr zu Gebote stehenden Effektmittels in ihrer schwierigen Stellung sich siegreich zu behaupten zu suchen, was sie nicht selten zu einiger Übertreibung, in einem Hauptmomente aber zu einem wahrhaft unschönen Exzesse hinriß. Als ihr, nach dem großen Terzett des zweiten Aktes, von dem durch die Flucht geretteten Geliebten nach dem Vordergrunde zurückschreitend, in furchtbarer Erschöpfung das „er ist frei!" aus dem gepreßten Herzen hervorbricht, ließ sie sich verleiten, diese Worte völlig zu sprechen, statt zu singen. Welche Wirkung ein im übermäßigen Affekte mit Annäherung an den reinen Sprachakzent ausgestoßenes entscheidendes Wort hervorzubringen vermag, hatte sie bereits im „Fidelio" zur höchsten Hingerissenheit des Publikums oft bewährt, wenn sie bei der Stelle: Noch einen Schritt und du bist tot!" das tot fast mehr sprach als sang. Diese unge-

heuere Wirkung, die gerade auch ich empfunden, beruhte auf dem wunderbaren Schreck, der sich meiner bemächtigte, aus der idealen Sphäre, in welche die Musik selbst die grauenhaftesten Situationen erhebt, plötzlich auf den nackten Boden der schrecklichsten Realität, wie durch einen Beilschlag des Henkers, mich geschleudert zu sehen. Hierin gab sich die unmittelbare Erkenntnis der äußersten Spitze des Erhabenen kund, welche ich, mit der Erinnerung an diesen Eindruck, als den blitzartigen Moment bezeichne, welcher zwei ganz verschiedene Welten, da wo sie sich berühren und doch vollständig trennen, in der Weise erleuchtet, daß wir eben für diesen Moment den Blick wirklich in beide Welten zugleich werfen. Welch ungeheuere Bewandtnis es aber mit diesem Momente hat, und daß mit ihm, dem furchtbaren, kein eigennütziges Spiel zu treiben ist, erfuhr ich heute an dem vollständigen Verunglücken der Absicht der großen Künstlerin. Das tonlose, mit heiserem Klange herausgepreßte Wort übergoß mich und das ganze Publikum wie mit kaltem Wasser, so daß wir alle in ihm nichts ersahen, als einen mankierten Theatereffekt. — Waren nun die Erwartungen des Publikums, welches außerdem mit doppelten Preisen das Kuriosum, Spontini dirigieren zu sehen, zu bezahlen hatte, zu hoch gespannt gewesen; mochte der ganze Stil des Werkes mit seinem französisierten antiken Sujet, trotz der Pracht und Schönheit der Musik, unwillkürlich etwas veraltet vorkommen, oder mochte endlich auch der unglücklich matte Schluß, fast ähnlich wie der verfehlte dramatische Effekt der Devrient, ernüchternd wirken, kurz, es wollte zu keinem rechten Enthusiasmus kommen, und der Erfolg des Abends erklärte sich als eine etwas matte Ehrenbezeigung für den weltberühmten Meister, welcher mit seiner ungeheueren Rüstung von Orden eine mich peinlich brührende Erscheinung abgab, als er dem kurzatmigen Hervorrufe des Publikums durch dankenden Hervortritt auf der Bühne entsprach.

Niemandem war dieser nicht sonderlich erquickliche Erfolg weniger entgangen, als Spontini selbst. Er beschloß einen besseren Anschein zu ertrotzen, und bestand hierzu auf der Ergreifung des Mittels, welches er in Berlin fortgesetzt anzuwenden gewohnt war, um seine Opern stets vor vollem Hause und belebtem Publikum zu geben. Er wählte nämlich immer die Sonntage hierfür, weil ihm die Erfahrung gezeigt hatte, daß

Sonntags stets das Haus voll und das Publikum belebt war. Da nun der nächste Dresdener Sonntag, an welchem er seine „Vestalin" nochmals zu dirigieren sich erbot, noch etwas fern lag, verschaffte uns diese neue Verlängerung seines Aufenthaltes den wiederholten Genuß des besonderen Interesses, mit Spontini öfter in geselligem Verkehr zusammen zu sein. An die teils bei Frau Devrient, teils auch bei mir, in der Unterhaltung mit Spontini verlebten Stunden habe ich eine so genaue Erinnerung bewahrt, daß ich davon gern einiges mitteile.

Unvergeßlich bleibt mir ein Gastmahl bei der Schröder-Devrient, infolgedessen wir mit Spontini und seiner Frau (einer Schwester des berühmten Pianofortefabrikanten Erard) lange unter sehr anregenden Gesprächen zusammen waren. Seine gewöhnliche Teilnahme an der Unterhaltung war ein vornehm ruhiges Anhören der Gespräche andrer, welches die Erwartung, um seine Meinung ersucht zu werden, auszudrücken schien. Sobald er dann sprach, geschah es mit rhetorischer Feierlichkeit, in scharf präzisierten Sätzen von kategorischer Tendenz und mit dem Akzent, der jeden Widerspruch als eine Beleidigung erklärte. In steigende Aufregung geriet er jedoch, als wir nach dem Diner näher zusammenrückten. So weit ihm dies möglich war, schien er mir wirklich seine besondere Zuneigung geschenkt zu haben; er erklärte offen, daß er mich lieb habe und dies mir nun dadurch bezeugen wolle, daß er mich vor dem Unglück bewahre, in meiner Karriere als dramatischer Komponist fortzufahren. Er glaube wohl, daß es ihm schwer fallen werde, mich von dem Werte eines solchen Freundschaftsdienstes zu überzeugen; da er es aber für wichtig halte, auf diese Weise für mein Glück zu sorgen, werde es ihn nicht verdrießen, zu diesem Zwecke ein halbes Jahr in Dresden zu verweilen, welche Gelegenheit wir ja zugleich dazu benützen könnten, seine übrigen Opern, namentlich auch „Agnes von Hohenstaufen", unter seiner Leitung zur Aufführung zu bringen.

Um seine Ansicht des Verderblichen der Karriere eines dramatischen Komponisten als Nachfolger Spontinis zu bezeichnen, begann er mit einem seltsamen Lobe für mich; er sagte: „quand j'ai entendu votre Rienzi, j'ai dit, c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire." Um nun zu zeigen, was er unter diesem Paradoxon verstehe, holte er

folgendermaßen aus: „après Gluck c'est moi qui ai fait la grande révolution avec la Vestale; j'ai introduit le ‚Vorhalt de la sexte' dans l'harmonie et la grosse caisse dans l'orchestre; avec Cortez j'ai fait un pas plus avant; puis j'ai fait trois pas avec Olympie. Nurmahal, Alcidor et tout ce que j'ai fait dans les premiers temps de Berlin, je vous les livre, c'était des œuvres occasionnelles; mais puis j'ai fait cent pas en avant avec Agnès de Hohenstaufen, où j'ai imaginé un emploi de l'orchestre remplaçant parfaitement l'orgue." Seit dieser Zeit habe er sich abermals mit einem Sujet „les Athéniennes" zu beschäftigen gesucht; er sei sogar dringend vom Kronprinzen, dem jetzigen Könige von Preußen, zur Vollendung dieser Arbeit aufgefordert worden, — und zugleich zog er aus seinem Portefeuille zum Zeugnis der Wahrheit einige Briefe dieses Monarchen hervor, welche er uns zu lesen gab. Erst nachdem dieses sorgfältig unsrerseits geschehen war, fuhr er fort, daß er trotz dieser schmeichelhaften Aufforderung die musikalische Bearbeitung des übrigens sehr guten Sujets aufgegeben habe, weil es ihm zu Sinnen gekommen sei, daß er unmöglicherweise seine „Agnes von Hohenstaufen" übertreffen, und etwas Neues erfinden können würde. Die Konklusion lautete nun: „Or, comment voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes, d'autre part étant avisé que depuis la Vestale il n'a point été écrit une note qui ne fut volée de mes partitions?" Daß diese Behauptung nicht etwa nur eine Phrase sei, sondern auf der genauesten wissenschaftlichen Untersuchung beruhe, dafür führte er das Zeugnis seiner Frau an, welche mit ihm eine voluminöse Abhandlung eines berühmten Mitgliedes der französischen Akademie, dessen Schrift aber aus gewissen Gründen durch den Druck nicht veröffentlicht worden sei, gelesen habe. In dieser sehr eingänglichen Abhandlung von dem größten wissenschaftlichen Werte sei nachgewiesen, daß ohne den von Spontini in der „Vestalin" erfundenen Vorhalt der Sexte die ganze moderne Melodie nicht existieren würde, und daß jede melodische Form, deren man sich seitdem bedient hätte, lediglich seinen Stücken entnommen sei. Ich war starr, hoffte aber doch den unerbittlichen Meister mindestens über die ihm selbst vorbehaltenen Möglichkeiten zu einer

besseren Meinung zu bringen. Ich gab zu, daß dem allen gewiß ganz so sei, wie jener Akademiker es bewiesen; dennoch frug ich ihn, ob er nicht glaube, daß, wenn ihm ein dramatisches Gedicht von neuer, ihm noch unbekannt gebliebener poetischer Tendenz vorgelegt würde, er aus dieser auch Anregung zu neuer musikalischer Erfindung gewinnen würde. Mitleidig lächelnd erklärte er, daß meine Frage eben einen Irrtum enthalte: worin sollte dieses Neue bestehen? „Dans la Vestale j'ai composé un sujet romain, dans Fernand Cortez un sujet espagnol-mexicain, dans Olympie un sujet grec-macédonien, enfin dans Agnès de Hohenstaufen un sujet allemand: tout le reste ne vaut rien.“ Er hoffe doch nicht, daß ich etwa das sogenannte romantische Genre „à la Freischütz“ im Sinne habe? Mit solchen Kindereien gebe sich kein ernster Mann ab; denn die Kunst sei etwas Ernstes, und allen Ernst habe er erschöpft. Aus welcher Nation endlich sollte auch der Komponist kommen, der ihn überbieten könnte? Doch nicht etwa von den Italienern, welche er einfach als cochons traktierte, von den Franzosen, welche es nur diesen nachgemacht hätten, oder von den Deutschen, welche nie aus ihren Kindereien herauskommen würden, und bei denen, wenn jemals gute Anlagen unter ihnen gewesen wären, jetzt durch die Juden bereits alles verdorben sei? „Oh, croyez-moi, il y avait de l'espoir pour l'Allemagne lorsque j'étais empereur de la musique à Berlin; mais depuis que le roi de Prusse a livré sa musique au désordre occasionné par les deux juifs errants qu'il a attirés, tout espoir est perdu.“

Unsre liebenswürdige Wirtin glaubte nun zu bemerken, daß es gut sei, den sehr aufgeregten Meister etwas zu zerstreuen. Das Theater lag nur wenige Schritte von ihrer Wohnung entfernt; sie lud ihn ein, sich von einem Freunde, der sich unter den Gästen befand, hinüber geleiten zu lassen, um von einer Aufführung der „Antigone“, welche soeben dort vor sich ging, und die ihn gewiß wegen der antiken Einrichtung der Bühne, nach Sempers vorzüglichem Arrangement, interessieren würde, sich etwas anzusehen. Er wollte dies abschlagen, da er behauptete, dies alles schon besser von seiner „Olympia“ her zu kennen. Dennoch gelang es, ihn dazu zu bewegen; nur kehrte er nach kürzester Zeit wieder zurück, und erklärte verächtlich lächelnd, genug gesehen und gehört zu haben, um in seiner Meinung

bestärkt zu sein. Sein Begleiter erzählte uns, daß, kurz nachdem er mit Spontini auf die fast ganz leere Tribüne des Amphitheaters getreten, dieser beim Beginne des Bacchus-Chores sich zu ihm umgewendet habe: „C'est de la Berliner Sing-Académie, allons nous en.“ Durch die geöffnete Türe sei ein Streiflicht auf eine zuvor unbemerkte einsame Gestalt hinter einer Säule gefallen; der Begleiter habe Mendelssohn erkannt, und sofort geschlossen, daß dieser Spontinis Äußerung vernommen habe.

Aus den sehr erregten Äußerungen des Meisters ging uns in der Folge noch deutlich hervor, daß er es darauf abgesehen habe, von uns veranlaßt zu werden, längere Zeit in Dresden zu verweilen, und seine sämtlichen Opern zur Aufführung zu bringen. Bereits glaubte aber Frau Schröder-Devrient weise daran zu tun, in Spontinis eigenem Interesse, da sie ihm einen ärgerlichen Mißerfolg seiner leidenschaftlich genährten Erwartungen betreffs der Aufnahme einer zweiten Aufführung der „Vestalin“ ersparen wollte, eben diese Aufführung während seiner Anwesenheit zu verhindern. Sie schützte wiederum ein Unwohlsein vor, und ich erhielt von der Direktion den Auftrag, Spontini von der voraussichtlich längeren Verzögerung in Kenntnis zu setzen. Dieser Besuch war mir so peinlich, daß es mir lieb war, mich vom Musikdirektor Röckel, welchen Spontini ebenfalls liebgewonnen hatte, und welchem das Französische weit geläufiger war als mir, begleiten zu lassen. Mit wahrer Bangigkeit traten wir ein und vermuteten, einen bösen Auftritt erleben zu müssen: wie erstaunt waren wir dagegen, als wir den Meister, welcher durch ein Billett der Devrient bereits freundlich unterrichtet war, mit heiter verklärter Miene antrafen. Er eröffnete uns, daß er auf das schnellste nach Paris reisen müsse, um von dort so bald als möglich nach Rom zu gelangen, wohin er vom heiligen Vater berufen sei, von dem ihm soeben die Ernennung zum „Grafen von San Andrea“ zugekommen sei. Zugleich zeigte er uns noch ein zweites Dokument, durch welches ihm der König von Dänemark „den dänischen Adel verliehen habe“; es war dies nämlich die Ernennung zum Ritter vom Elefantenorden, welcher allerdings Adelswürde verleiht; er erwähnte aber nur dieses Adels, nicht des Ordens, weil ihm dies schon zu gemein war. Seine stolze Genugtuung hierüber äußerte sich mit fast

kindischer Freude; aus dem engen Kreise der Dresdener Vestalinoperation war er wie durch Zauber befreit und in ein Reich der Glorie versetzt, aus welchem er auf die Opernnöten dieser Welt mit engelhaftem Behagen herabblickte. Von mir und Röckel wurden der heilige Vater und der König von Dänemark innig gepriesen. Wir schieden mit Rührung von dem seltsamen Meister, und, um ihn ganz glücklich zu machen, gab ich ihm das Versprechen, seinen Freundesrat in betreff des Opernkomponierens recht angelegentlich zu überdenken.

Über seinen endlich erfolgten Tod teilte mir Berlioz, der sein Sterbelager nie verließ, mit, daß der Meister sich auf das äußerste gegen sein Sterben gesträubt habe; wiederholt rief er: „je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir!“ Als ihn Berlioz tröstete: „comment pouvez-vous penser mourir, vous, mon maître, qui êtes immortel!“ verwies ihm dies Spontini ärgerlich: „ne faites pas d'esprit!“ — Die Nachricht von seinem Tode, welche ich in Zürich erhielt, berührte mich, trotz aller wunderlichen Erfahrungen und Erinnerungen, doch sehr bedeutsam: ich gab meiner Stimmung und meinem Urteil über ihn einen gedrängten Ausdruck in der „Eidgenössischen Zeitung“, wobei ich besonders das an ihm hervorhob, daß er, im Gegensatze zu dem jetzt herrschenden Meyerbeer und selbst zu dem noch lebenden greisen Rossini, sich durch einen wahrhaften Glauben an sich und seine Kunst ausgezeichnet habe. Daß dieser Glaube, wie es ich fast zu meinem Entsetzen erleben mußte, in einen gespenstigen Aberglauben ausgeartet war, verschwieg ich.

Ich entsinne mich nicht, in meiner damaligen Stimmung in Dresden Veranlassung gefunden zu haben, über die höchst sonderbaren Eindrücke, welche ich von der merkwürdigen Begegnung mit Spontini erhielt, gründlicher nachzudenken, um sie mit meiner, eben hierbei nichtsdestoweniger gesteigerten, Hochachtung für den großen Meister in Übereinstimmung zu bringen. Offenbar hatte ich nur seine Karikatur kennen gelernt; die Anlagen zu einer so auffallenden Übertreibung des Selbstbewußtseins mögen allerdings schon aus dem in seinen rüstigen Jahren von ihm bewährten Charakter nachweislich ein. Nicht minder nachweisbar dünkte mich jedoch auch der Einfluß des ganz wesenhaften Verfalles der musikalisch dramatischen Kunsttendenz der Periode, welche Spontini in einem so unklaren und nichtigen

Verhältnisse, wie seine Berliner Stellung es enthielt, altern sah. Daß er sein Hauptverdienst ganz überraschenderweise in Nebendinge setzte, zeigte an, daß sein Urteil kindisch geworden war; dies konnte jedoch in meinen Augen den ungemeinen Wert seiner Werke, mochte er selbst ihn auch in monströser Übertreibung begreifen, deshalb nicht herabsetzen. Was ihn dagegen zu so maßloser Selbstschätzung getrieben hatte, sein Vergleich mit denjenigen Kunstgrößen, welche jetzt ihn verdrängten, konnte, wenn ich ihn meinerseits ebenfalls anstellte, nicht minder zu seiner Rechtfertigung dienen; denn in seiner Verachtung dieser Größen fühlte ich in meinem tiefsten Innern mich ihm verwandter, als ich damals noch laut gestehen mochte. So kam es, daß sonderbarerweise diese Begegnung in Dresden, so durchweg lächerliche Züge sie fast einzig auch darbot, mich im Grunde mit einer beinahe grauenvollen Sympathie für diesen Mann erfüllte, dessen Gleichen ich nie wieder begegnen sollte.

## Nachruf

an

# L. Spohr und Chordirektor W. Fischer.

(Brieflich an einen älteren Freund in Dresden. Paris 1860.)

---

Fast gleichzeitig starben mir zwei teure, hochverehrungswürdige Greise. Der Verlust des einen traf die ganze musikalische Welt, die den Tod Ludwig Spohrs betrauert: ihr lasse ich es zu ermessen, welch reiche Kraft, welch edle Produktivität mit des Meisters Hingang aus dem Leben schied. Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edlen, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet wurde, mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und gegen alle Stürme und Winde des Lebens auf keuschem Herde bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unerlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser ernste Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit: was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er als ihm fremd abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen. Dies war seine oft ihm nach-

gesagte Kälte und Schroffheit; was ihm verständlich wurde (und ein tiefes, feines Gefühl für jede Schönheit war wohl dem Schöpfer der „Jessonda" zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er eines in ihm erkannte: Ernst, Ernstmeinen mit der Kunst. Und hierin lag das Band, das noch im hohen Alter ihn an des neue Kunststreben knüpfte: er konnte ihm fremd werden, nie aber feind. Ehre unserm Spohr: Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele! —

Fast hielt ich bei der Nachricht seines Todes nur die beglückende Erinnerung meiner einstigen persönlichen Begegnung mit Spohr im wehmütig freudigen Nachgefühle fest, als diese Saite rein menschlicher Teilnahme bis zum schmerzhaftesten Erklingen berührt ward, da ich den Tod unsres teueren Fischer erfuhr. Hier durfte die Achtung vor dem bescheidenen Kunstgenossen ganz in das Gefühl trauervoller Verehrung des lieben, menschlichen Freundes aufgehen; und doch mußte ich, wie die beiden Todesfälle in der Zeit sich so nahe berührten, auch in dem Wesen der beiden Geschiedenen eine so nahe Verwandtschaft erkennen, daß beide mir fast wie einen in zusammentreten. Des berühmten, hochbegabten Meisters Andenken wird weit und breit, und besser als durch mein geringes Wort gefeiert werden: aber dieses herrlich kräftigen, über alles liebenswerten Greises, unsres teuren Fischer Gedenkfeier, möchte ich für den bei weitem kleineren Kreis seiner Kenner gern selbst übernehmen. Und wie leicht wird mir die Mühe werden; wie weniger Worte bedarf es, um denen, die ihn kannten, den Vortrefflichen zu loben. Denn, nicht Schöpfer und Autor, machte er sich eben nicht weithin, sondern nur den wenigeren bekannt, die seinem unmittelbaren Wirken, seiner praktischen Tätigkeit, seiner unübertrefflichen Freundschaft näher standen. Aber gern leihe ich denen, die sich recht bewußt werden wollen, was sie in Fischer verloren, mein Wort, indem ich am besten ihnen sage, was ich an ihm verlor.

Es wird nun bald zwanzig Jahre, daß ich, wie ich jetzt von Paris aus meinen letzten Gruß an ihn sandte, von eben daher mit der Bitte mich an ihn wandte, meinen in Dresden eingereichten „Rienzi" unter seinen Schutz zu nehmen. Allerhand Bedenken antworteten mir; zweifelhaft über den Grund dieser

Bedenken, machte ich mich bald selbst nach Dresden auf, und woher Fischers Bedenken rührten, ward mir schnell freudig klar, als er zum Willkommen aufsprang und den persönlich ihm noch Unbekannten mit stürmischer Zärtlichkeit umarmte. Diese erste Wohltat vergesse ich nie: sie war das erste, allererste Ermutigende, was den gänzlich hilflos unbekannten, von der Not hart gedrängten, jungen Künstler auf seinem Lebenspfade begrüßte. Ich darf gerade Dir, mein Freund, dies mitteilen, denn Dir brauch' ich nicht zurückzurufen, welchen Anteil eben Du auch an diesen Ermutigungen hattest. Da war denn der Anhalt gefunden, von dem aus aller Art „Bedenken" allmählich glücklich überwunden wurden. Die wachsend enthusiastische Teilnahme unsres Tichatschek für seine Aufgabe, für das ganze Werk, teilte, wie in unsren Zeiten wohl kaum je erlebt, sich bald allen zur Mitwirkung Berufenen mit, und das Dresdener Publikum — — durch das Wunder jener wärmsten Teilnahme aller Künstler für die Arbeit eines gänzlich Unbekannten glücklich vorbereitet — erhob mich in der stürmischen Nacht der ersten Aufführung meines „Rienzi" zu seinem kühn adoptierten Liebling. Da war denn unser Fischer immer ruhiger geworden, und wie im zarten Wissen, daß er der erste war, der mich anerkannt und den Anstoß zum Gelingen gegeben, heftete er nun still verklärt das liebe, klare Auge auf mich, als wollte er sagen: ja, das wußte ich, daß das so kommen würde! Von nun an war ich seine Freude. Mein Streben, mein Schaffen war sein Genuß, meine Not war seine Mühe, mein Erreichen sein Gelingen. Voll Eifer und Pflichttreue, wie nie ein andrer, überschritt er aber alles Maß, wenn es galt, in besonders schwierigen Aufgaben mir beizustehen. Gelang nun, was ich wie tollkühn gefordert hatte, welch freudiges Lachen strahlte dann aus seinen Mienen. Und was er dann vermochte, zu welcher Höhe seine Leistungen als Chordirigent reichten und diese Leistungen bis tief in die Geschichte der Kunst hinein merkwürdig machten, das erfuhren wir alle, als er das Unglaubliche zustande brachte, und z. B. seinem Theaterchor die Bachsche Motette: „Singet dem Herrn" auf eine Weise einstudierte, daß ich auf die ungemein virtuose und sichere Leistung der Sänger hin mich selbst veranlaßt sehen konnte, das, seiner haarsträubenden Schwierigkeit wegen sonst stets nur im vorsichtigsten „Moderato" aufgefaßte

erste Allegro der Motette im wirklichen feurigen Tempo zu nehmen, was bekanntlich unsre Kritiker zu Tode erschreckte. Die Möglichkeit des populären Erfolges der neunten Symphonie Beethovens beruhte, meiner Auffassung nach, auf einem Vortrage der Chöre von solch zuversichtlicher Kühnheit, wie ich ihn beabsichtigte, wie er aber einzig durch Fischers, meinem Ermessen nach, ganz beispiellose Leistung als Chordirektor zur Wirklichkeit werden konnte. Diese und viele ähnliche Leistungen reihen Fischer geradesweges in die Kunstgeschichte unter die Namen aller derer ein, die um die Verbreitung des Verständnisses erhabener Meisterwerke sich verdient machten. Aber je mehr hier das Verdienst unbeachtet bleibt, desto gerechter ist es, einmal erwähnt, es besonders stark zu kennzeichnen. Und deshalb sei denn darauf aufmerksam gemacht, wie jene, oft kaum dem wahren Urheber gedankten Leistungen, die Erfolge unsäglicher Mühesale und Bekümmernisse sind. Wie oft hatte ich den Armen zu beklagen, wenn er meinen rücksichtslosen Forderungen mit seiner eigenen Verzweiflung antworten mußte; da waren ihm gute Sänger erkrankt, die besten, durch verweigerte Zulage, entlassen: der Rest ermüdet, durch übermäßige Beschäftigung außerstande gesetzt, durch Verwendung zu Statisten bei Schauspielproben zurückgehalten. Und er war ein besonnener Mann, der nichts gern schnell zum Bruche trieb, sondern vermittelte, aus dem Erträglichen zum Guten zu schaffen suchte. Da kamen wir denn wohl auch hintereinander, und der Kräftige ereiferte sich gegen den Stürmischen um so gewaltiger, da auch er ja nur wollte, was ich wollte. Und nun gelang es doch, Gott weiß, wie? Aber es gelang. Und nun die Freude, dieses Schwelgen der Versöhnung!

So war unser Kunstwirken und unsre Freundschaft ein stets sich ergänzendes und neu sich belebendes eines, und ich kann den Kunstgenossen vor aller Augen feiern, indem ich den Freund preise! —

Was hatte nun der Arme mit mir für Not! Besonnen und nüchtern in seinem reifen praktischen Dafürhalten vom Wesen der Dinge dieser Welt, welch tiefen Kummer, welche Schmerzen litt er um mich, als ich ihm entrissen wurde, und mich das Schicksal weit von ihm forttrieb, um — wie ich doch vor wenigen Monaten jetzt noch es anders hoffen zu dürfen glaubte — nie

wieder ihm die Hand drücken zu können! Konnte mir diesen seltenen Mann etwas noch teurerer machen, als es unser Zusammenleben getan hatte, so war dies unsre Trennung. In seinem ersten Briefe, den er mir in das Exil nachsandte, schlug der Schmerz und die Liebe wie in hellen Flammen hervor; das brüderliche Du, das ich ihm einst angetragen, und das der Wunderliche um unsrer äußeren Stellung willen abgelehnt hatte, trug er mir nun feurig entgegen; der Vater umfing inbrünstig den geliebten, verlorenen Sohn. Einst war ich seine Freude, nun was ich seine Sorge. Und wie sorgte er um mich! Als sich das ganz Unerwartete wie ein Wunder zutrug, und meine Opern, die fast kaum den Bezirk Dresdens überschritten hatten, mit plötzlich wachsender Ausdehnung sich über Deutschland verbreiteten, da ging seine Sorge allmählich in die Besorgung über, und wo der Jugendliche erlag, trat der rüstige Alte ein, nahm mir alle Mühe ab, verpackte, korrespondierte, trieb an, hielt ab, damit ich nur Ruhe hätte, um wieder arbeiten und meiner Kunst mich hingeben zu können. Nun gelang's einmal wieder, und er hatte wieder Freude! Aber sie blieb ihm immer getrübt: wann werde er mich endlich einmal wiedersehen? Würde er es je wieder? Zuletzt, da ihm alle Hoffnung sank, wollte er sich selbst aufmachen, um mich unter den fernen Alpen aufzusuchen. Da erkrankte er: den Freund mußte er aufgeben, und sein Erspartes dafür an eine Kur wenden. Ich hatte so sicher gehofft, ihn zu sehen, erfahre nun von seiner Todeskrankheit und kann ihm nur — schreiben. Er stirbt, und mein Brief trifft ihn nicht mehr! —

Fahr wohl, mein edler, teurer Freund! Meine Heimat ist mir nun um vieles fremder geworden, und ganz nahe lebst Du nun in meinem Herzen, dort, wohin ich Dich überall mit mir trage!

Es leben nicht viele auf dieser Welt, wie dieser Seltene war. Ist es dem Künstler gestattet, diesen Mann an der Hand der Freundschaft vor das Auge der Welt zu ziehen, so ist es, um auch in ihm den hochverdienten, seltenen Kunstgenossen zu zeigen. Seinen trauernden Erben hinterläßt er einen Schatz, der, wie rührend in seiner Entstehung, reich und lohnend dem ernsten Musiker sich bietet. Wenn Fischer von den Plagen seines Amtes, den Mühen seines Berufes, von den Sorgen um seine Freunde sich für wenige ruhige Stunden in sein Haus zurück-

gezogen, da traf ich ihn oft über dem Labsal, das er zu seiner Erholung sich bereitete: mit seiner sauberen Hand schrieb er für sich allerhand seltene und kostbare Tonwerke, namentlich für vielstimmigen Gesang, und älterer, den meisten kaum dem Namen nach bekannter Meister, ab. Meinem staunenden Lächeln entgegnete er: so fülle er seine Zeit angenehm aus und lerne dabei ungemein viel; denn könne man nicht selbst solche Werke schreiben, so glaube er, sei das Beste, sie geradeswegs abzuschreiben; man studiere sie da so gründlich. Und dieser Mann kam im ersten Jünglingsalter zum Theater, ward Schauspieler, gewann seinerzeit als Baßbuffo die leidenschaftliche Gunst des Leipziger Publikums; aber das genügte ihm nicht; ihn trieb es zum Ernst seiner Kunst; so pflegte er seine musikalischen Kenntnisse, ward — neben seiner Stellung als Schauspieler — Chordirektor, erwarb sich wiederum als solcher höchsten Ruhm, und studierte immer fort, um sich rüstig zu erhalten, an den ernstesten und gewagtesten Aufgaben der Kunst einen entscheidend wichtigen Anteil zu nehmen, und vor allem sein Verständnis auch jedem Fortschritt, jeder Ausbildung des Älteren offen und frei zu erhalten. Und damit wurde es ihm möglich, selbst so bezweifelten und mißtrauisch begrüßten Erscheinungen, wie meinen Arbeiten, nach Bedenken und freundlichem Kopfschütteln, endlich mit schöner Unbedenklichkeit die Hand beim Willkommen entgegenzustrecken, zu ihrer Verwirklichung mitzuhelfen, und durch seine Liebe sich vollkommen mit dem Autor zu verschmelzen.

Wahrlich: es ist ein Trost, daß es solche gibt! Es ist ein unschätzbares Wohlgefühl, einem solchen begegnet zu sein! Es ist eine tiefe Trauer, einen solchen scheiden zu sehen! — Und so wagte ich es, unsern lieben Fischer an des gefeierten Spohr Seite zu stellen: der Tod vereinte für mich beide, und schmolz sie in eines zusammen. Die Bedeutung des Inhaltes ihres Lebens läßt sie sich gleich erscheinen: was den einen durch Autorbedeutung und Ruhm voranstellt, möchte ich, um dem Drange meines Herzens zu folgen, dem andern so gern von meinen eigenen abtreten, müßte ich nicht glauben, in seiner seligen Abgeschiedenheit ihn mehr zu befriedigen, wenn ich alles ihm nur durch meine volle Dankbarkeit und Liebe ersetze. —

# Glucks Ouvertüre
## zu „Iphigenia in Aulis“.

Eine Mitteilung
an den Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“.

---

Wundern Sie sich nicht, werter Freund, daß ich Ihnen heute etwas für Ihre Zeitschrift zusende, trotz meiner vor kurzem wiederholten Erklärung, daß ich mich nicht mehr imstande fühlte, mit irgendwelchen literarischen Arbeiten mich zu befassen. Mit einer größeren künstlerischen Arbeit fertig, und im Begriff eine neue zu beginnen, warte ich bloß auf schönes Wetter: gerade heute ist's aber so grau am Himmel und auf Erden, daß mir fast nur noch theoretische Grillen zum Zeitvertrieb einfallen mögen. Doch sinke ich unter diesem grauen Einflusse noch nicht so tief, um mich etwa auf eine Polemik mit einem meiner Gegner einzulassen; im Gegenteil bin ich sehr friedfertig gesinnt, seit ich fortgesetzt die Erfahrung mache, daß so viele, die mich und meine Arbeiten wirklich kennen lernten, sich mir innig befreundeten, was mich genügend für die andere Erfahrung entschädigt, daß viele in ihrer Weise fortfahren, sich und andern weiszumachen, sie wüßten etwas von mir.

Ich habe Ihnen dagegen eine künstlerische Mitteilung zu machen, die Sie vielleicht nicht ungünstig aufnehmen: sie betrifft einen neuen Schluß zu Glucks Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis.“

Wie Sie wissen, helfe ich mir in meiner großen Zurückgezogenheit von allem öffentlichen Kunstverkehr, um mir das Leben erträglich zu machen, dann und wann auch damit, daß ich dem kleinen, jährlich nach Zufall neu sich bildenden Orchester der Züricher Musikgesellschaft, eine Beethovensche Symphonie, oder etwas dem ähnliches, einstudiere. Die nächste Anregung dazu ging — und geht fortgesetzt — von wenigen Freunden aus, denen ich so eine Freude mache, ohne dadurch irgend wem Verdruß zu bereiten, außer vielleicht dem Stadtrat Hitzschold aus Dresden, dem meine Auffassung der Symphonien leider Bedenken erwecken mußte.

Im vergangenen Winter äußerte mir nun ein werter Freund, der weder Musik treibt noch musikalische Zeitungen liest, den Wunsch, einmal etwas von Gluck zu hören, um doch auch einen Eindruck von dessen Musik zu gewinnen, die ihm noch nirgends zu Gehör gekommen war. Ich fand mich in Verlegenheit, weil ich zunächst an nichts anderes denken konnte, als an die Aufführung eines Aktes aus einer Gluckschen Oper, und zwar eben im Konzert. Unter uns gesagt, kann ich mir keine entstellendere Travestie eines dramatischen, namentlich tragischen Musikstückes denken, als wenn vom Konzertorchester herab von Leuten in Frack und Balltoilette, mit dem großen Blumenstrauße und der Stimme zwischen den Glacéhandschuhen, z. B. Orestes und Iphigenia ihre Todesschmerzen uns kundgeben. Das ist nun einmal die „Einseitigkeit“ meines Wesens, daß ich, wo die künstlerische Täuschung nicht ganz auf mich wirkt, auch nicht einmal halb befriedigt werde, was doch jedem Musiker von Fach so leicht möglich wird. Gab ich daher die Vorführung einer Gluckschen Opernszene für meinen Freund auf, so blieb mir nichts andres übrig, als die Wahl des vollendetsten Instrumentaltonstückes von Gluck, der Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“.

Allein auch hierbei traf ich auf eine Schwierigkeit: die Ouvertüre geht bekanntlich mit ihren letzten Takten in die erste Szene der Oper über, und hat somit für sich keinen Schluß. Doch entsann ich mich, in meiner Jugend in Konzerten, sowie später vor der Aufführung der „Iphigenia in Tauris“ im Dresdener Hoftheater unter der Leitung meines ehemaligen Kollegen Reissiger, diese Ouvertüre mit einem von Mozart verfertigten

Schlusse gehört zu haben: daß sie damals stets einen kalten, gleichgültigen Eindruck auf mich hervorbrachte, war mir allerdings in der Erinnerung geblieben; doch glaubte ich jetzt dies einzig einem, später mir klar gewordenen, vollständigen Vergreifen des Tempo (das ich ja nun in meiner Hand hatte), nicht aber auch dem Mozartschen Schlusse selbst zuschreiben zu müssen. Ich nahm daher die Ouvertüre nach der Bearbeitung Mozarts in einer Probe mit dem Orchester vor. Als ich aber an den Anhang kam, ward es mir nach den ersten acht Takten unmöglich, weiter spielen zu lassen: ich fühlte sogleich, daß, wenn dieser Mozartsche Schluß an und für sich sehr unbefriedigend zu dem eigentlichen Gedanken der Gluckschen Ouvertüre stimme, er vollends gar nicht anzuhören sei, sobald er im richtigen Tempo des vorangehenden Tonstückes ausgeführt werde. — Mit diesem Tempo verhält es sich, meiner Erfahrung gemäß, nun aber folgendermaßen. —
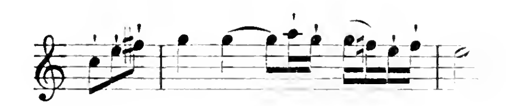
Der stehende Zuschnitt aller Ouvertüren, namentlich zu ernsten Opern, im vorigen Jahrhunderte, ging auf eine kürzere Einleitung im langsamen Tempo, mit einem darauf folgenden längeren Satze im schnelleren Zeitmaße hinaus. Man war dies so gewohnt, daß in Deutschland, wo die Glucksche „Iphigenia" selbst lange gar nicht aufgeführt wurde, auch die Ouvertüre zu dieser Oper, die einzeln für sich in Konzerten zur Aufführung gelangte, unwillkürlich als nach dem gewohnten Zuschnitte ebenfalls verfaßt betrachtet wurde. Sehr richtig enthält dies Stück auch zwei verschiedene Tonsätze von ursprünglich verschiedenem Tempo, nämlich einen langsameren bis zum 19ten Takte, und von da ab einen gerade noch einmal so schnellen. Gluck hatte aber im Sinne, mit der Ouvertüre sogleich die erste Szene einzuleiten, welche ganz mit demselben Thema beginnt, mit dem auch die Ouvertüre anfängt; um bis dahin das Tempo äußerlich nicht zu unterbrechen, schrieb er daher den Allegrosatz mit doppelt so schnellen Noten, als wie er ihn hätte ausführen müssen, wenn er den Tempowechsel mit „Allegro" bezeichnet haben würde. Sehr ersichtlich zeigt sich dies jedem, der in der Partitur weiter fortfährt, und dort im ersten Akte die Szene der aufrührerischen Griechen mit Kalchas beachtet: hier finden wir ganz dieselbe Figur, welche in der Ouvertüre in Sechzehnteilen ausgeführt wird, in Achteln geschrieben, eben weil das

Tempo hier mit „Allegro“ bezeichnet wurde. Zu jeder dieser Achtelnoten hat der Chor mehreremal eine Silbe auszusprechen, was dem aufrührerischen Heere sehr gut ansteht. Mit geringer, durch den Charakter der übrigen Themen bedingter, Modifikation nahm Gluck dieses Tempo nun für das Allegro seiner Ouvertüre auf, nur — wie eben erwähnt — mit veränderter Schreibart, um für den äußerlichen Takt das erste, nach der Ouvertüre wiederkehrende, Tempo „Andante“ beizubehalten. So ist denn auch im alten Pariser Druck der Partitur keine Spur vom Tempowechsel angezeigt, sondern das anfängliche „Andante“ geht über die Ouvertüre bis über den Anfang der ersten Szene unverändert fort.

Diese Eigentümlichkeit der Schreibart übersahen nun die deutschen Konzertdirigenten, und da, wo die schnelleren Noten beginnen, mit dem Auftakte zum zwanzigsten Takte, ließen sie auch das von sonst her gewohnte schnellere Tempo eintreten, so daß endlich in deutsche Ausgaben der Ouvertüre (nach ihnen vielleicht auch in französische) die freche Bezeichnung „Allegro“ überging. — Wie unglaublich durch diese, gerade um einmal zu schnelle Ausführungsweise die Gluckische Ouvertüre entstellt worden ist, wird, wer Geschmack und Verstand hat, beurteilen, wenn er einen im richtigen, von Gluck gewollten Zeitmaße geleiteten Vortrag des Tonstückes anhört, und dann mit dem trivialen Geräusch zusammenhält, das ihm sonst als Gluckisches Meisterwerk vorgeführt wurde. Daß er dies nicht stets empfand, daß es ihm nicht von je einleuchtete, wie es mit dieser gepriesenen Ouvertüre, die man stumpf und gleichgültig sogar vor einer ganz anderen Oper als Einleitung spielen konnte (was unmöglich gewesen wäre, wenn man sie richtig verstanden hätte), eine andre Bewandtnis haben müsse, das kann ihm dann nur aus der allgemeinen Wahrnehmung erklärlich werden, wie wir, namentlich aus unsrer Jugend, einen solchen Ballast von anerzogenem, eingeredetem und endlich willenslos angenommenem Autoritätsrespekt mit uns herumschleppen, daß, wir, wenn endlich ein unmittelbar das Gefühl bestimmender Eindruck uns das Truggebild verscheucht, kaum begreifen können, wie wir dieses je für etwas Wesentliches, Wirkliches, und Echtes zu halten vermochten. — Doch gibt es viele ganz Glückliche, denen auch dieser Eindruck und diese Wahrnehmung nie kommt; die ihr Gefühl

dermaßen im Zaume haben, und jede unwillkürliche Bestimmung desselben durch neue Erscheinungen so fern von sich halten können, daß sie jeder Erfahrung gegenüber den Stolz pflegen, zu bleiben, was sie waren, oder wozu sie in einer früheren einzigen Entwicklungsperiode gemacht worden sind. Davon will ich Ihnen denn auch bei Gelegenheit der Gluckschen Ouvertüre ein Beispiel erzählen.

Als ich seinerzeit für das Dresdener Theater die auf der Bühne äußerst seltene „Iphigenia in Aulis“ bearbeitete, ließ ich die alte Pariser Ausgabe der Partitur kommen, um mich durch einzelne Spontinische Arrangements in der mir zu Gebote gestellten Berliner Partitur nicht beirren zu lassen. Aus ihr lernte ich denn auch die ursprüngliche Intention Glucks für die Ouvertüre kennen, und durch dies einzig richtige Erfassen des Zeitmaßes gelangte ich auch auf einmal dazu, die große, gewaltige und unnachahmliche Schönheit dieses Tonstückes zu empfinden, während — wie ich bereits erwähnte — es mich früher immer kalt ließ, was ich natürlich aber nie auszusprechen gewagt hatte. Somit ging mir auch die Notwendigkeit einer ganz andern Auffassung des Vortrages auf; ich erkannte die massive Breite des ehernen Unisono, die Pracht und Energie der folgenden Violinfiguren über der gewaltig die Skala auf- und absteigenden Viertel-Bewegung der Bässe; namentlich aber begriff ich nun erst die Bedeutung der zarten Stelle:



mit der rührend anmutigen zweiter Hälfte:



die früher, in doppelt schnellem Tempo ausdruckslos (wie gar nicht anders möglich) heruntergespielt, auf mich stets den lächerlichen Eindruck einer bloßen schnörtlichen Floskel gemacht hatte. —

Die vortreffliche Kapelle, die damals bereits volles Vertrauen zu mir gewonnen hatte, ging — wenn auch durch die Gewohnheit befangen und mit anfänglicher Verwunderung — auf meine Auffassung ein, und leitete durch ihren schönen Vortrag der Ouvertüre somit würdig die warme und lebendig gefärbte Darstellung des ganzen Werkes ein, das den populärsten, d. h. am wenigsten affektierten Erfolg unter allen Gluckschen Opern in Dresden gewann. — Sonderbar ging es mir nun aber mit der Kritik, vor allem mit dem damaligen Hauptrezensenten Dresdens, Herrn C. Banck. Was dieser früher noch nicht gehört hatte, nämlich die ganze Oper, fand nach meiner Bearbeitung, und trotz meiner ihm stets widerwärtigen Leitung, seinen ziemlich ungeschmälerten Beifall; allein der veränderte Vortrag der bereits sonst oft von ihm gehörten Ouvertüre war ihm ein Gräuel. So wirkte hier die Macht der Gewohnheit: sie verwehrte jedes, auch nur prüfende Eingehen auf das Gebotene, durch meine Auffassung zur neuen Erscheinung Gewordene, so daß ich das Wunderliche erleben mußte, da, wo ich am gewissenhaftesten und überzeugtesten zu Werke ging, am verwirrtesten zu erscheinen; da, wo ich glaubte dem gesunden Gefühle am bestimmtesten Genüge zu tun, für ganz verwahrlost zu gelten. Dazu gab ich meinem Gegner noch eine andere Waffe in die Hand: an einigen Stellen, wo der Gegensatz der Hauptmotive bis in das Leidenschaftliche, Heftige sich steigert, namentlich gegen das Ende, in den acht Takten vor der letzten Wiederkehr des großen Unisono, ergab sich mir auch eine bewegtere Steigerung des Zeitmaßes als unerläßlich, so daß ich mit dem letzten Eintritte des Hauptthemas das Tempo, ebenso notwendig wieder für den Charakter dieses Themas zur früheren Breite anhalten mußte. Dem leider nur oberflächlich hinhörenden, nicht die Absicht, sondern nur das Material der Absicht erfassenden Kritik ergab sich nun hieraus der Beweis für meine irrige Ansicht des Hauptzeitmaßes, weil ich am Schlusse sie ja selbst wieder aufgegeben hätte. Ich ersah hieraus, daß der Kritiker immer Recht behalten muß, weil er Worte und Silben sticht, nie aber vom Geiste selbst getroffen wird.

Worauf es dem eigentlichen Musiker, dem Musiker von Fach, aber im Grunde hierbei ankommt, sollte ich bei dieser Gelegenheit ebenfalls noch kennen lernen. Mit einem namhaften Komponisten, der sich damals in Dresden aufhielt, verkehrte ich

denn auch freundschaftlich über diesen Fall. Daß ein äußerlicher Tempowechsel in der Ouvertüre nicht stattfinde, mußte er mir, gestützt auf die echte Partitur, allerdings zugeben: nur behauptete er, dem Schisma solle einfach dadurch abgeholfen werden, daß man eben dieses einzige Tempo, somit also gleich den Anfang,



in dem schnellen Zeitmaße nehmen möchte, in welchem sonst das vermeintliche Allegro der Ouvertüre gespielt wurde. Ich fand diesen Ausweg vortrefflich für denjenigen, der weder sich noch andere aus einer Gewöhnung gerissen sehen will, die, wie der Respekt vor eben dieser, und zwar stets falsch vorgetragenen Ouvertüre, einen Teil der Autoritätsbasis ausmacht, auf welcher sie großwachsen, musizieren, komponieren, dirigieren und — kritisieren. Nur kein Rütteln an dieser Grundlage, und zwar gewiß nicht um der angeblich geliebten Meister, sondern — genau betrachtet — lediglich um ihrer selbst, um ihrer sonst ganz nichtigen Existenz willen: denn das eine zugegeben, daß man bis jetzt ein Werk für ein Muster gehalten habe, dem man noch nicht einmal die Gerechtigkeit einer wahrhaften Würdigung, sondern geradeswegs die sinnloseste Entstellung zuteil werden ließ, — was müßte dann nicht alles endlich noch aus den Fugen geraten! —

Sie sehen, geehrter Freund, ich hatte manches auf dem Herzen, was ich „dilettantischer“ Musiker bei dieser Veranlassung unwillkürlich los zu werden hatte. Kommen wir jetzt zu Mozart zurück, der mich durch seinen Schluß zur „Iphigenien“-Ouvertüre neuerdings in so starke Verlegenheit setzte, daß ich fast daran verzweifelte, meinem Züricher Freunde durch Vorführung dieses Werkes einen Begriff von Gluckscher Musik beibringen zu können. Ich Uneingeweihter in die Geheimnisse der eigentlichen, zünftigen Tonkunst, erkannte nämlich — wie gesagt —, daß auch Mozart die Ouvertüre nur nach der gerügten verstümmelten Vortragsweise kennen gelernt hatte, und den deutlichsten Beweis, daß ein entstellter Vortrag selbst den genialsten Musiker zu einer ganz falschen Auffassung eines fremden Tonwerkes,

das durch sonstige Vorzüge allerdings immer noch imponieren kann, bestimmen muß, lieferte mir eben Mozart, der seinen glänzenden, aber gänzlich unpassenden Schluß gewiß nicht geschrieben haben würde, wenn er die Ouvertüre richtig verstanden hätte. — Was sollte ich nun tun? Selbst einen Schluß machen! Das war kinderleicht für jeden Musiker von Fach, nicht aber für mich armen Dilettanten, der ich mich wohlweislich nur so weit mit Musik einzulassen getraue, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf. — Lag nun der Gluckschen Ouvertüre eine dichterische Absicht zugrunde? Allerdings; aber diese war gerade eine solche, daß sie jeden willkürlichen musikalischen Schluß von sich wies. — Mir einseitigem Laien war nämlich der Inhalt dieser Ouvertüre, als für das ganze Kunstwerk der Ouvertüre überhaupt höchst charakteristisch und bezeichnend, so aufgegangen, daß in ihr die Hauptmotive des zu erwartenden Dramas mit der glücklichsten Bestimmtheit in ihrer Wirkung auf das Gefühl gegeben, und nebeneinander gestellt seien. Ich sage: nebeneinander gestellt; denn auseinander entwickelt konnten sie nur insofern sein, als jedes einzelne sich dadurch für den Eindruck am kenntlichsten macht, daß es seinen Gegensatz dicht neben sich gestellt bekommt, so daß allerdings die Wirkung dieser scharfen Nebeneinanderstellung, somit der empfangene Eindruck des vorhergehenden Motives auf die besondere Wirkung des folgenden Motives von Bedeutung, ja von entscheidendem Einflusse ist. Der ganze Inhalt der Gluckschen Ouvertüre erschien mir daher folgender: — 1) ein Motiv des Anrufes aus schmerzlichem, nagendem Herzensleiden; 2) ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen, übermächtigen Forderung; 3) ein Motiv der Anmut, der jungfräulichen Zartheit; 4) ein Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens. Die ganze Ausdehnung der Ouvertüre füllt nun nichts andres, als der fortgesetzte, durch wenige abgeleitete Nebenmotive verbundene Wechsel dieser (drei letzten) Hauptmotive; an ihnen selbst ändert sich nichts, außer der Tonart; nur werden sie in ihrer Bedeutung und gegenseitigen Beziehung eben durch den verschiedenartigen, charakteristischen Wechsel, immer eindringlicher gemacht, so daß, als endlich der Vorhang sich hebt, und Agamemnon mit dem ersten Motive die grausame Göttin anruft, die nur um den Preis des Opfers seiner zarten Tochter dem griechischen Heere günstig

sein will, wir in das Mitgefühl an einem erhabenen tragischen Konflikt versetzt sind, dessen Entwicklung aus bestimmten dramatischen Motiven wir zu erwarten haben.

Daß Gluck dieser Ouvertüre keinen Schluß gab, zeugt somit nicht nur von einer ihr zugrunde liegenden dichterischen Absicht, sondern namentlich auch von des Meisters höchster künstlerischer Weisheit, die genau das kannte, was einzig durch ein Instrumentaltonstück darzustellen ist. Glücklicherweise brauchte er zu seinem Zwecke auch nichts anderes von seiner Ouvertüre zu verlangen, als was jede Ouvertüre im besten Falle nur geben kann: Anregung. Hätte er, wie spätere Meister, das einleitende Tonstück schon zu einer Befriedigung abschließen wollen, so würde ihn dies nicht nur seinem höheren künstlerischen Zwecke, der eben im Drama lag, entfremdet haben, sondern das Instrumentaltonstück selbst wäre nur durch die Auferlegung der willkürlichsten Annahmen für die Einbildungskraft des Hörers zu einem solchen vermeintlichen Abschlusse zu bringen gewesen.
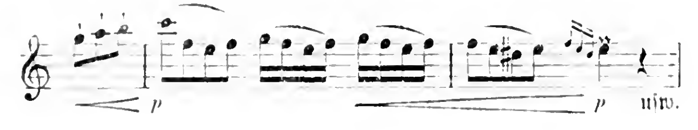
Demjenigen, der nun diese Ouvertüre zum Zwecke einer besonderen Aufführung im Konzert mit dem hierzu nötigen musikalischen Schlusse versehen wollte, stellte sich, sobald er ihren Inhalt richtig erfaßt, die Schwierigkeit dar, eine Befriedigung herbeizuführen, die eben dem Plane des Ganzen nach, sowie der Eigentümlichkeit der Motive gemäß, gar nicht erstrebt und gewollt ist, ja, die den richtigen Eindruck des Werkes ganz aufheben und vernichten müßte. Sollte eines der Motive schließlich zum Vorrang in dem Sinne gelangen, daß es die anderen verdränge, oder gar wie im Triumphe überwände? Das war sehr leicht für alle die Jubelouvertürenschreiber unsrer Tage; allein ich hätte gefühlt, daß ich damit meinem Freunde eben keinen Begriff von Gluckscher Musik beigebracht hätte, worauf es mir bei dem ganzen Unternehmen doch einzig ankam.

Sonach dünkte es mich als der beste Einfall, der mir plötzlich kam und aus der Not half, daß ich beschloß, eine Befriedigung im heute gewohnten Ouvertüren-Sinne gar nicht eintreten zu lassen; sondern durch endliche Wiederaufnahme des allerersten Motives eben nur den Lauf der wechselnden Motivbewegung in der Weise zu schließen, daß wir endlich einen Waffenstillstand, wenn auch keinen vollen Frieden, erlangen. Welches erhabene Kunstwerk gäbe übrigens auch einen vollen,

behaglichen Frieden? Ist es nicht eine der edelsten Wirkungen der Kunst überhaupt, in einem höchsten Sinne nur anzuregen? —

Gar sehr begünstigte mich für mein Vorhaben auch der Umstand, daß die Ouvertüre mit der ersten Szene der Oper wirklich wieder in jenes früheste Motiv zurückleitet; gewiß tat ich somit auch dem rein musikalischen Gefüge die mindeste Willkür an, indem ich den ursprünglichen Gedanken, ganz wie der Meister selbst, aufnahm, und nur zum einfachen Schlusse in der Tonika führte. —
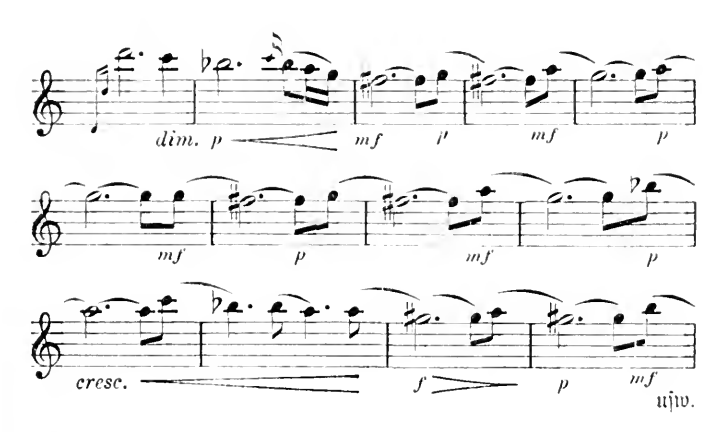
Diesen Schluß, in welchem sich glücklicherweise so viel wie gar nichts von meiner besonderen Erfindung verhält, teile ich Ihnen nun hier mit; wenn es Sie gut dünkt, bringen Sie ihn beliebig vor die Öffentlichkeit*. Vielleicht teilt dieser oder jener Dirigent von Konzertaufführungen meine Ansicht von einer Ouvertüre, die ihrer Berühmtheit wegen auf Programmen öfters zu erscheinen pflegt; vielleicht folgt er dann auch meinen Ratschlägen in betreff des Zeitmaßes, das, in meinem und — wie ich nachgewiesen zu haben glaube — richtigem Sinne aufgefaßt, auch für den Vortrag der Ouvertüre ganz von selbst das Rechte an die Hand gibt. Ich teile diesen meinen verhofften Gesinnungsgenossen nur noch mit, daß ich — namentlich bei der letzten Aufführung in Zürich — aus innerem Bedürfnisse, und um meinem angeregten Gefühle vom Gegenstande genug zu tun, mich veranlaßt fühlte, die ersten acht Takte der Einleitung in einem feinen, allmählichen Crescendo, die darauf folgenden elf Takte hingegen in einem ebenso unmerklichen Decrescendo vortragen zu lassen. Nachdem ich dann im großen Forte-Thema namentlich die Violinisten mit so großem Bogenstrich wie möglich** die Sechzehntelfiguren hatte ausführen lassen, hielt ich für die zarte Stelle:




* Die Erneuerung dieser Veröffentlichung behält sich der Autor für eine besondere Herausgabe der ganzen Ouvertüre vor.

** Diesen Bogenstrich kennen die Violinisten der Dresdener Kapelle vortrefflich.

auf die Geltendmachung der soeben hier beigefügten Vortragszeichen, wodurch mir dieses Motiv den ihm eigenen, bei schnellem Tempo gar nicht zu ermöglichenden, Reiz zu erhalten schien. Für das dritte Thema, und den Übergang zu ihm, gab ich folgenden Vortrag an:




Einige fernere Nuancierungen in diesem Sinne, namentlich der Verbindungsmotive, ergeben sich ganz von selbst. Die Stelle gegen das Ende, wo ich mich zu einer vorübergehenden Beschleunigung des Zeitmaßes gedrungen fühlte, habe ich zuvor schon bezeichnet. Daß alles, was ich hier angebe, aber nie grell, sondern immer nur mit größter Feinheit ausgeführt werden darf, das ist allerdings hier, wie bei allen ähnlichen nachträglichen Nüancierungen die wichtige Hauptsache, weshalb man eigentlich bei dergleichen Mitteilungen nicht behutsam genug sein kann. — —

Sie sehen, werter Freund, aus dieser versuchten Anleitung zur Aufführung einer Gluckschen Ouvertüre im Konzertsaal, daß ich, der ich sonst von Konzerten nichts wissen will, mich in die Verhältnisse zu schicken weiß; daß ich dies allerdings nicht aus Respekt vor den Verhältnissen tue, wird Ihnen aber klar werden, wenn Sie z. B. die oben bezeichnete Veranlassung zur Aufführung der „Iphigenien"-Ouvertüre erwägen. Fast keine andere Bewandtnis hat es auch mit der Veranlassung zu dieser Mitteilung, die ich durch Sie an niemand richte, als an die,

welche gern eine Mitteilung von mir empfangen. Vielleicht könnten Sie aber auch glauben, es mache mir Vergnügen, die Leute, die mich für einen Zerstörer unsrer musikalischen Religion, für einen frechen Leugner der Herrlichkeiten, welche die Musikheroen der Vergangenheit schufen, halten und ausschreien zu müssen glauben, recht empfindlich dadurch zu strafen, daß ich ihnen zu ihrer Beschämung erst das richtige Verständnis jener Helden und ihrer Werke lehrte: damit würden Sie mir aber eine falsche Absicht unterlegen, denn an der Beschämung, oder gar Belehrung dieser Glücklichen muß mir aus Ekel vor der Unfruchtbarkeit eines solchen Beginnens, oder auch weil es mir so gar gleichgültig ist, zu erfahren, was mit ihnen anzustellen wäre, so wenig gelegen sein, daß ich große Lust hätte, um mich vor jeder solchen Unterstellung zu wahren, gerade hier schließlich recht laut zu erklären, daß ich es für das **Vernünftigste hielte, wenn wir von Gluck und Konsorten gar nichts mehr aufführten, unter anderem auch aus dem Grunde, weil ihre Schöpfungen meist so geistlos aufgeführt werden, daß ihr Eindruck, verbunden mit dem von Jugend auf gelernten Respekt vor ihnen, uns nur völlig konfus machen, und unserer letzten Produktivität berauben muß.**

Hoffentlich liest Hr. Fétis oder Hr. Bischoff nur den groß gedruckten Schluß dieser Mittielung, und erhält somit Veranlassung, von neuem Zeter über mich zu schreien, was mich höchlich vergnügen sollte, da ich in meiner Einsamkeit sehr unterhaltungssüchtig geworden bin. —

So! — Der graue Himmel klärt sich auf; es wird hell und blau. Nun lass' ich Sie los; nehmen Sie vorlieb mit dem Produkte einer grauen Wetterlaune, und wünschen Sie mir Glück zu einer beseligenderen Arbeit!

Ihr

Zürich, 17. Juni 1854.

Richard Wagner.

# Über die Aufführung

des

# „Tannhäuser".

## Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper.

Eine nicht geringe Anzahl von Theatern geht mit dem Vorhaben um, in nächster Zeit meinen „Tannhäuser" zur Aufführung zu bringen. Dieser unerwartete und von mir keineswegs veranlaßte Fall läßt mich zunächst das Hinderliche des Umstandes, daß ich den Vorbereitungen zu den beabsichtigten Aufführungen nicht persönlich beiwohnen kann, so stark empfinden, daß ich eine Zeitlang sogar im Zweifel war, ob ich meine Zustimmung zu jenen Unternehmungen für jetzt nicht gänzlich versagen sollte. — Wenn das Werk des Künstlers erst da seiner wirklichen Ausführung entgegengeht, wo es zur unmittelbaren Darstellung an die Sinne vorbereitet wird; wenn demnach der dramatische Dichter oder Musiker erst da seine entscheidende Wirksamkeit auszuüben beginnt, wo er seine Absicht den künstlerischen Organen, die sie verwirklichen sollen, zur innigsten Kenntnis zu bringen hat, um, von ihnen vollkommen verstanden, die verständlichste Darstellung durch sie zu ermöglichen: so ist nirgends diese letzte Wirksamkeit ihm unerläßlicher, als bei Werken, bei deren Abfassung von der üblichen Darstellungsweise durch die einzig

vorhandenen künstlerischen Organe abgesehen, und für die ihnen nötige Darstellungsweise dagegen eine bisher noch ungewohnte und unausgebildete Auffassung des Wesens des betreffenden Kunstgenres in das Auge gefaßt worden ist. Niemandem kann dies klarer geworden sein als mir, und es gehört zu den größten Peinigungen, die ich in neuerer Zeit empfinden mußte, daß ich bei den stattgefundenen einzelnen Versuchen, meine dramatischen Arbeiten aufzuführen, nicht zugegen sein konnte, um über unendlich mannigfaltige Einzelheiten, aus deren genauer Beachtung erst eine durchaus richtige Auffassung des Ganzen von seiten der darstellenden Künstler möglich wird, mit den Betreffenden mich zu verständigen.

Wenn nun überwiegende Gründe mir anrieten, dem Versuche weiterer Aufführungen meiner früheren Werke nicht unbedingt hindernd entgegenzutreten, so geschah dies im Vertrauen darauf, daß es mir gelingen werde, durch schriftliche Mitteilung an die betreffenden Dirigenten und Darsteller die Unmöglichkeit mündlicher und persönlicher Einwirkung nach Kräften auszugleichen. Die Zahl der Theater, die sich mir für den „Tannhäuser" meldeten, hat sich aber kürzlich so ansehnlich vermehrt, daß Privatmitteilungen an jeden einzelnen Dirigenten und Darsteller mir zu einer ermüdenden Last werden müßten, und ich ergreife daher den Ausweg der gegenwärtigen summarischen Mitteilung, die ich in Form einer Broschüre zunächst an alle diejenigen richte, deren Verständnisse und gutem Willen ich mein Werk anzuvertrauen habe.

---

Die musikalischen Dirigenten unsrer Theater haben sich fast durchgängig gewöhnt, die Szene und die für sie zu treffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerksamkeit entzogen sein zu lassen; dementsprechend beschränken sich unsre Regisseure einzig auf die Szene, mit völligem Außerachtlassen des Orchesters. Aus diesem Übelstande ergibt sich die innere Zusammenhangslosigkeit und dramatische Unwirksamkeit unsrer Opernvorstellungen; in ihnen hat sich folgerichtig der Darsteller der Beobachtung irgendwelches Zusammenhanges eines Ganzen entwöhnt, und in seiner vereinsamten Stellung dem Publikum gegen-

über bis dahin verbildet, wo wir ihn jetzt als absoluten Opernsänger angelangt sehen. Betrachtet der musikalische Dirigent das Orchester als eine Sache ganz für sich, so kann er seinen Maßstab für das Verständnis desselben nur den Werken der absoluten Instrumentalmusik, der Symphonie, entnehmen, und alles, was von den Formen dieses Genres abweicht, muß ihm unverständlich bleiben. Das von diesen Formen Abweichende ist aber gerade das, was in seiner besonderen Form durch einen Handlungs- oder Gefühlsvorgang auf der Szene bedingt wird, seine Erklärung somit nicht aus der absuluten Instrumentalmusik, sondern eben nur aus jenem szenischen Vorgange finden kann, und der Dirigent, der sich die genaue Beachtung desselben entgehen läßt, wird daher in den betreffenden Stellen nur willkürliche musikalische Züge erkennen, und durch seine willkürliche, rein musikalische Deutung, in der Ausführung sie in Wahrheit auch dazu machen: denn ihm fehlt das Maß, nach welchem er genau wiederum die rein musikalische Essenz jener Züge zur Darstellung zu bringen hat, er wird somit im Zeitmaß und Ausdruck sich — vergreifen. Dieser Erfolg genügt, um wiederum den szenischen Dirigenten und Darsteller für das von ihnen Darzustellende derart zu beirren, daß sie, das Band des dramatischen Zusammenhanges zwischen Szene und Orchester verlierend, und jeden Zusammenhang endlich ganz aufgebend, sich ihrerseits nun zu Willkürlichkeiten andrer Art in der Darstellung veranlaßt fühlen, die in ihrer ganzen wunderlichen Übereinstimmung die stereotype Konvention der modernen Operndarstellung ausmachen.

Es liegt auf der Hand, daß geistvolle dramatische Kompositionen auf diese Weise bis zur vollsten Unkenntlichkeit verstümmelt werden müssen; es ist aber auch ebenso gewiß, daß selbst die seichtesten modernen italienischen Opern in der Darstellung außerordentlich gewinnen würden, wenn dabei jener Zusammenhang, der selbst in diesen Opern (obgleich nur in den groteskesten Zügen) noch vorhanden ist, zur Geltung käme. Ich erkläre aber, daß eine dramatische Komposition wie mein „Tannhäuser“, deren einzige Wirkungsmöglichkeit lediglich in jenem Zusammenhange zwischen Szene und Musik beruht, geradeswegs umgebracht wird, wenn das von mir gerügte Verfahren der musikalischen und szenischen Dirigenten bei der Darstellung

seine Anwendung erhält. Ich ersuche daher die musikalischen Dirigenten, denen Neigung oder Auftrag die Aufgabe zuwies, mein Werk aufzuführen, die Partitur zunächst nicht anders zu lesen, als mit der genauesten Beachtung der Dichtung und endlich der besonderen zahlreichen Angaben für die szenische Darstellung. An ihm ist es dann, wenn er die Notwendigkeit einer sorgfältigen Behandlung der Szene erkennt, den Regisseur von dem ganzen Umfange seiner Aufgabe in Kenntnis zu setzen. Dieser wird seine Aufgabe nur sehr unvollständig aus dem „Buche" allein begreifen lernen; würde dies anders der Fall sein, so müßte dies nur beweisen, daß die Musik dazu unnötig und überflüssig war. Die meisten szenischen Angaben sind erst in der Partitur, an den bezüglichen musikalischen Stellen enthalten, und diese hat daher Regisseur mit Hilfe des Kapellmeisters bis zum genauesten Innehaben kennen zu lernen.

Die nächste Sorge des Regisseurs wird dann sein, sich mit dem Dekorationsmaler in das bestimmteste Einvernehmen zu setzen. Auch dieser geht gemeinhin vom musikalischen und szenischen Dirigenten gänzlich getrennt zu Werke; ihm wird das „Buch" zur Einsicht gegeben, und in diesem beachtet er weiter nichts, als was ihn scheinbar allein angeht, nämlich die eingeklammerten, lediglich nur auf sein Werk bezüglichen Stellen. Im Verlaufe meiner Mitteilung werde ich aber zeigen, wie unerläßlich ein genaues Eingehen auch dieses mitwirkenden Faktors auf die innerlichsten Intentionen des ganzen Kunstwerkes ist, und wie notwendig ich darauf bestehen muß, daß er von vornherein zur bestimmtesten Kenntnis jener Absichten gelange.

Für ihr Vernehmen mit den Darstellern habe ich den musikalischen Dirigenten und den Regisseur zunächst darauf hinzuweisen, daß nicht eher die sogenannten Gesangsproben beginnen dürfen, als bis zuvor die Dichtung selbst in ihrem ganzen Umfange den Darstellern bekannt geworden ist. Zu diesem Zwecke dürfen wir uns nicht damit begnügen, daß jedem der Mitwirkenden das Buch zur Durchsicht zugesandt wird; wir beabsichtigen ihrerseits keine kritische Kenntnis des Gegenstandes, sondern eine lebendige, künstlerische. Ich muß daher auf eine Zusammenkunft sämtlicher Darsteller, unter Leitung des Regisseurs und Beiwohnung des Kapellmeisters, dringen, bei welcher die Dichtung auf die Weise, wie dies beim Schauspiel in Übung ist, von den

einzelnen Darstellern aus ihren Rollen laut gelesen wird; das Chorpersonal möge bei dieser Lesung ebenfalls zugegen sein, und die Stellen des Chores sind von dem Chordirektor selbst oder einem Chorführer vorzutragen. Hierbei ist nun darauf zu achten, daß diese Lesung bereits mit vollem dramatischen Ausdrucke stattzufinden hat, und wenn aus Mangel an Verständnis oder Übung der richtige, dem Gegenstand als Dichtung genügende Ausdruck nicht sobald zu erzielen ist, diese Probe so oft wiederholt wird, bis der nötige Ausdruck vermöge des Verständnisses der Situationen, sowie des eigentlichen Organismus, der Handlung, gewonnen ist. Diese Forderung an ein modernes Opernpersonal wird, wie sie in der Tat gänzlich ungewohnt ist, als übertrieben, pedantisch und gewiß auch unnötig betrachtet werden: daß ich dies zu fürchten habe, daraus erhellt aber eben das Klägliche unsrer Opernzustände. Unsre Sänger sind gewöhnt, sich mit dem Wie des Vortrages zu befassen, ehe sie das Was desselben kennen lernen, indem sie die Noten ihrer Gesangspartien sich am Klavier einstudieren, und wenn dies bis zum Auswendigwissen gelungen ist, in einigen Theaterproben, meist erst in der Generalprobe selbst, das dramatische Zusammenspiel sich gerade so finden lassen, wie es die Opernroutine und gewisse stabile Angaben des Regisseurs in bezug auf Kommen und Gehen mit sich bringen. Daß sie zuerst Darsteller (Schauspieler) zu sein haben, und erst nach genügender Vorbereitung auf ihre Wirksamkeit als solche mit dem gesteigerten musikalischen Ausdrucke der Rede sich befassen dürfen, um nicht von vornherein den Zweck mit dem Mittel zu verwechseln, dies kann ihnen allerdings bei dem gegenwärtigen Opernwesen gar nicht mehr einfallen. Ihre Gewohnheit mag auch den Produkten der meisten Opernkomponisten gegenüber gerechtfertigt erscheinen; nur muß ich erklären, daß mein Werk ein geradeswegs umgekehrtes Verfahren als das gewöhnliche für seine Darstellung erfordert. Derjenige Sänger, der seine „Partie" nicht zuerst als Schauspielrolle der Absicht des *Dichters* gemäß mit entsprechendem Ausdrucke zu rezitieren imstande ist, wird jedenfalls auch nicht vermögend sein, sie der Absicht des *Musikers* gemäß zu singen, geschweige denn überhaupt den Charakter darzustellen. Auf dieser meiner Behauptung bestehe ich so fest, und auf die Erfüllung der Bedingung genügender Leseproben halte ich so bestimmt, daß ich

gegen diese Forderung meinerseits wiederum den Wunsch, ja den Willen ausdrücke, daß wenn durch diese Leseproben nicht ein allseitiges Interesse an dem Gegenstand und an dem Unternehmen seiner Darstellung unter den dabei Beteiligten erweckt worden ist, mein Werk gänzlich beiseite gelegt und seine Aufführung unterlassen werde.

Von dem Ergebnisse der Leseproben mache ich somit je nach dem Geiste, in dem sie abgehalten werden, den glücklichen Ausfall alles weiteren Studiums abhängig. In ihnen haben sich Darsteller und Anordner der Darstellung genau und erschöpfend über alles das zu verständigen, was bei dem üblichen Verfahren erst in den letzten Theaterproben notdürftig berührt wird. Namentlich wird zunächst auch der musikalische Dirigent für seine fernere Aufgabe einen neuen, wesentlich verstärkten Gesichtspunkt gewonnen haben; er wird nun, durch den ersten sinnlichen Eindruck des Ganzen, den ihm das Anhören einer ausdrucksvollen Lesung verschaffte, geleitet, beim ferneren Einstudieren des rein musikalischen Details mit der nötigen Kenntnis der Absicht des Künstlers zu Werk gehen, über die er ohne dem, auch bei dem redlichsten Eifer für das Vorhaben, dennoch in mannigfachem Zweifel und Irrtum haften dürfte.

In bezug auf das musikalische Studium mit den Sängern habe ich nun im allgemeinen folgende Bemerkungen mitzuteilen. In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten „deklamierten" und „gesungenen" Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Deklamation. Das bestimmte Aufhören des „Gesanges" und das bestimmte Eintreten des sonst üblichen „Rezitatives", wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei ganz verschiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt. Das eigentliche italienische Rezitativ, in welchem der Komponist die Rhythmik des Vortrages fast gänzlich unausgeführt läßt und diese Ausführung dafür dem Gutdünken des Sängers überweist, kenne ich gar nicht; sondern an den Stellen, wo die Dichtung vom erregteren lyrischen Schwunge sich zur bloßen Kundgebung gefühlvoller Rede herab senkt, habe ich mir nie das Recht vergeben, den Vortrag ebenso genau wie in den lyrischen Gesangsstellen zu bestimmen. Wer daher diese Stellen mit den gewohnten Rezitativen verwechselt, und demzufolge die in ihnen angegebene

Rhythmik willkürlich ändert und umformt, der verunstaltet meine Musik ganz ebenso, wie wenn er meiner lyrischen Melodie andre Noten und Harmonien einfügen wollte. Da ich mich durchgängig bemühte, in den hier gemeinten rezitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmisch genau meiner Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächst diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Takte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaße auszuführen. Bin ich nun so glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweise von den Sängern als richtig empfunden zu sehen, und ist diese sonach mit Bestimmtheit von ihnen aufgenommen worden, so dringe ich dann endlich auf fast gänzliches Aufgeben der Strenge des eigentlichen musikalischen Taktes, der bis dahin nur ein mechanisches Hilfsmittel zur Verständigung zwischen Komponist und Sänger war, mit dem vollkommenen Erreichen dieser Verständigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner lästig gewordenes Werkzeug beiseite zu werfen ist. Der Sänger gebe von da ab, wo er meine Intentionen für den Vortrag bis zum vollsten Mitwissen in sich aufgenommen hat, seiner natürlichen Empfindung, ja selbst der physischen Notwendigkeit des Atmens bei erregtem Vortrage, durchaus freien Lauf, und je selbstschöpferischer er durch vollste Freiheit des Gefühles werden kann, desto mehr wird er mich zum freudigsten Danke verbinden. Der Dirigent hat dann nur dem Sänger zu folgen, um das Band, das den Vortrag mit der Begleitung des Orchesters verbindet, stets unzerrissen zu bewahren; es wird ihm dies wiederum nur möglich sein, wenn das Orchester selbst zur genauesten Mitkenntnis des Gesangsvortrages gebracht wird, was einerseits dadurch, daß in jede Orchesterstimme die Gesangspartie und die Worte mit eingetragen sind, andererseits aber nur durch genügend zahlreiche Proben vermittelt wird. Das sicherste Zeichen dafür, daß dem Dirigenten die Lösung seiner Aufgabe in diesem Bezuge vollkommen gelungen ist, würde sein, wenn schließlich bei der Aufführung seine leitende Tätigkeit fast gar nicht mehr äußerlich zu bemerken wäre. (Daß die hiermit von mir bezeichnete Vortragsweise, dieses Höchste des Erreichbaren für den künstlerischen Vortrag überhaupt, nicht zu verwechseln sei mit der sonst üblichen, nach welcher der Dirigent dann am tauglichsten erfunden

wird, wenn er seine Intelligenz und praktische Geschicklichkeit einzig den willkürlichen Launen unsrer Primadonnen als behutsam nachschleichender Diener zu Gebote stellt, habe ich wohl nicht erst zu erwähnen: hier ist er notgedrungener Bemäntler empörender Ungeschicklichkeiten, dort hingegen mitschöpferischer Künstler.)

---

Ich wende mich von diesen allgemeinen Bemerkungen, mit denen ich die Hauptrichtung für das Studium bezeichnete, jetzt zur Mitteilung besonderer, auf die Spezialität des „Tannhäuser" bezüglicher Wünsche, und behalte dabei zunächst noch die Wirtsamkeit des musikalischen Dirigenten im Auge.

Im Betracht gewisser ungünstiger Umstände für die Aufführung des „Tannhäuser" sah ich mich seinerzeit zu einigen Auslassungen gedrungen; daß die meisten derselben nur Zugeständnisse in der äußersten Not sein konnten, Zugeständnisse, die in Wahrheit mit einem halben Aufgeben meiner eigentlichen künstlerischen Absichten identisch waren, dies möchte ich den zukünftigen Dirigenten und Darstellern dieser Oper klar machen, um sie davon zu überzeugen, daß, wenn sie von vornherein jene Zugeständnisse als unbedingt notwendig ansehen, zugleich das Aufgeben meiner eigentlichen Absichten an entscheidenden Stellen von ihnen als notwendig angenommen wird. —

Sogleich in der Szene zwischen Tannhäuser und Venus im ersten Akte sah ich mich in Dresden (in dem bezeichneten Sinne) genötigt, für die späteren Vorstellungen eine Auslassung vorzunehmen: ich strich den zweiten Vers des Tannhäuserliedes und die ihm vorangehende Zwischenrede der Venus. Keineswegs geschah dies nun aus dem Grunde, daß diese Stellen an sich als matt, ungefällig und unwirksam erschienen wären, sondern der wahre Grund war dieser: die ganze Szene mißglückte in der Darstellung, vor allem weil es nicht gelungen war, eine durchaus geeignete Darstellerin für die schwierige Rolle der Venus zu finden; die seltenen und ungewohnten Anforderungen für diese Rolle sollten selbst von einer der größten Künstlerinnen unerfüllt bleiben, weil unter unüberwindlichen Umständen die Unbefangenheit für diese Aufgabe ihr abgehen mußte. Somit blieb der Darstellung der ganzen Szene eine

Befangenheit eigen, die für die Darsteller, das Publikum und am meisten für mich, endlich zur marternden Pein wurde. Diese Pein so kurz wie möglich zu machen ließ ich mir daher angelegen sein, und kürzte demzufolge die Szene durch Auslassung einer (wenn eben durchaus gekürzt werden sollte) am ehesten wegzulassenden Stelle, die an und für sich von der Beschaffenheit war, daß sie — ausgelassen — dem Hauptsänger eine nicht unbedeutende Anstrengung ersparte. Aus keinem andern Grunde geschah diese Kürzung, und jeder fernere Anlaß zu ihrer Beibehaltung fällt nun da hinweg, wo kein wirklicher Zweifel gegen den guten Ausfall dieser Szene überhaupt aufzukommen hat. Was mir eben in bezug auf diese Szene in Dresden trotz der Mitwirkung einer größten Künstlerin nicht glückte, gelang dagegen später vollkommen in Weimar, wo sich für die Venus eine Darstellerin vorfand, die als Künstlerin überhaupt mit meiner Dresdener sich gewiß durchaus nicht messen konnte, gerade aber für diese Rolle so günstig disponiert war, daß sie, in vollster Unbefangenheit, mit einer Wärme ihre Aufgabe löste, daß gerade diese in Dresden so peinliche Szene hier den hinreißendsten Eindruck hervorbrachte. Unter solchem Umstande wird die in Rede stehende Auslassung geradeswegs zu einer sinnlosen Verstümmelung, und das Urteil darüber überlasse ich einem jeden, der sich die Mühe gibt, die Struktur der ganzen Szene, das Wachsen der Stimmung und Situation aus ihren Anfängen bis zum vollen Ausbruche, genau zu prüfen; er wird mir hoffentlich bezeugen, daß durch jene Kürzung dem natürlichen Körper dieser Szene ein wesentlich nötiges organisches Glied entzogen wird; und nur da könnte ich somit in die Auslassung von neuem einstimmen, wo diese ungemein wichtige Szene von vornherein in ihrer Wirkung aufgegeben werden müßte, wo ich also weit eher dazu raten möchte, die Aufführung der ganzen Oper aufzugeben.

Eine zweite Auslassung betrifft das Orchesternachspiel der Schlußszene des ersten Aktes. Die gestrichene Stelle sollte sich auf einen szenischen Vorgang (den freudigen Tumult des von allen Seiten die Bühne erfüllenden Jagdtrosses) von der Lebhaftigkeit beziehen, wie ich ihn selbst in Dresden nicht zur Ausführung gebracht sehen konnte; bei der ungemeinen Steifheit und Befangenheit unsrer gewöhnlichen Theaterstatisten und Komparsen kam es nicht zu dem überwältigend heiteren Eindrucke,

den ich beabsichtigte, und der eine wohlentsprechende Steigerung der auf die frischesten Lebensäußerungen hingeleiteten Stimmung zu bieten haben sollte. Wo die hiermit bezeichnete Wirkung ebenfalls nicht zu erzielen ist, wird daher auch die Kürzung in der Musik beizubehalten sein; wo hingegen dem Regisseur durch besondere Mitwirkung günstiger Umstände es ermöglicht werden sollte, den vollen von mir beabsichtigten Eindruck auf der Szene hervorzubringen, da ist mit der unverkürzten Ausführung des Nachspieles auch meine ursprüngliche Absicht erst vollkommen verwirklicht, und diese war, durch einen ganz entsprechenden Eindruck der Szene die mit dem Vorhergehenden angeregte Stimmung auf ihre vollste Höhe zu bringen, — auf eine Höhe, von der aus einzig eine ausgelassene kecke Stelle der Violinen im Vorspiele des zweiten Aktes richtig verstanden werden kann.

Eine dritte Auslassung findet sich in den den Theatern zugesandten Partituren, in der großen Schlußszene des zweiten Aktes von Seite 326 bis 331 angegeben. Diese eingeklammerte Stelle enthält einen der wichtigsten Momente des Dramas. In dem zunächst Vorhergehenden sprach sich der Eindruck der opfermutigen Kühnheit E l i s a b e t h s, ihrer tief ergreifenden und mächtig besänftigenden Fürbitte für den vervehmten Geliebten auf diejenigen aus, an die sie sich unmittelbar gewandt hatte — den Fürsten, die Sänger und Ritter, die soeben noch Tannhäuser nach dem Leben trachteten: Elisabeth und diese Umgebung, sowie ihr beiderseitiges Verhältnis zueinander, nahmen unser volles Interesse ein, und nur mittelbar bezog sich dieses wiederum auf Tannhäuser selbst. Als dieses zuvörderst nötige Interesse gesättigt, wendet sich unsre Teilnahme endlich dem Hauptgegenstande der ganzen komplizierten Situation, dem geächteten Venusritter wieder zu; Elisabeth mit allen übrigen wird nun zur Umgebung desjenigen, über den unser notwendiges Gefühl insofern sich jetzt klar zu werden verlangt, als es gilt, des Eindruckes der erschütternden Katastrophe auf den tätigsten Urheber derselben zu voller Befriedigung inne zu werden. T a n n h ä u s e r ist, nachdem er mit verzücktem Trotze dem Angriffe der Männer entgegengestanden, endlich durch Elisabeths Beginnen, den Ausdruck ihres Wortes, den Ton ihrer Stimme und das Innewerden seines an ihr begangenen gräßlichen Frevels auf das schrecklichste ergriffen, im Ausbruche des zermalmenden Ge-

fühles furchtbarer Zerknirschung zusammengesunken, so von der Höhe seiner zauberischen Entzückung in die grauenvolle Erkenntnis seiner gegenwärtigen Lage hinabstürzend: wie bewußtlos lag er mit dem Angesichte auf der Erde, während wir mit Ergriffenheit und Rührung der Kundgebung des empfangenen Ausdruckes der Umgebung lauschten. Nun erhebt Tannhäuser matt das bleiche, vom furchtbarsten Leiden gemarterte Haupt; noch am Boden liegend, starr vor sich hinblickend, beginnt er mit allmählich immer heftiger gesteigertem Ausdrucke in folgendem Ergusse seinem gepreßten Herzen Luft zu machen:

„Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gottgesandte nahte mir:
doch, ach! sie frevelnd zu berühren,
hob ich den Lästerblick zu ihr!

O du, hoch über diesen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heils gesandt,
erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden,
schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!"

Diese Worte, mit dem ihnen verliehenen Ausdruck und in dieser Situation, enthalten den Nerv der ganzen ferneren Tannhäuserexistenz, die Achse seiner Erscheinung, und ohne den durch sie hier, an diesem Orte, beabsichtigten Eindruck mit vollster Gewißheit empfangen zu haben, sind wir gar nicht imstande, ein weiteres Interesse an dem Helden des Dramas zu bewahren. Wenn wir hier nicht endlich zum tiefsten Mitleiden mit Tannhäuser gestimmt werden, ist das ganze übrige Drama ohne Zusammenhang und Notwendigkeit in seinem Verlaufe, und alle bis dahin angeregten Erwartungen bleiben unbefriedigt; selbst die Erzählung Tannhäusers von seinen Leiden im dritten Akte kann uns nicht mehr für den verlorenen Eindruck entschädigen, denn die volle beabsichtigte Wirkung kann die Erzählung wiederum nur dann machen, wenn sie für unsre Erinnerung sich auf diesen ersten, entscheidendsten Eindruck nur wieder bezieht.

Was konnte mich nun bestimmen, eben diese Stelle von der zweiten Aufführung in Dresden an auszulassen? Die Antwort hierauf dürfte leicht die ganze Leidensgeschichte enthalten, die ich in meiner Stellung als Dichter und Musiker unsern Opernzuständen gegenüber zu durchleben hatte; doch will ich mich hier kurz fassen. Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser,

der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer noch nur die eigentliche „Oper" zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete. Die hier betreffende Stelle wird, der Natur der Situation gemäß, von allen auf der Szene anwesenden Sängern durch flüsternden Gesang begleitet, der sich in einigen Momenten sogar bis zur heftigen Unterbrechung des Motives Tannhäusers durch drohende Kundgebungen des verhaltenen Zornes anläßt: dies gab der Stelle in den Augen unsrer Sänger den Anschein eines gewöhnlichen Ensemblegesangstückes, in welchem kein einzelner besonders hervorzutreten sich gehalten glaubt. Der Hartnäckigkeit dieses Irrtums hatte ich es nun zu danken, daß der wirkliche Inhalt dieser Stelle, die hervorspringende Kundgebung Tannhäusers in der Aufführung fast gänzlich verloren ging, und daher die ganze, in der Musik mit nötiger Breite dargestellte Situation nur den Charakter eines üblichen Adagio Ensemblestückes erhielt, wie wir dergleichen in den Opernfinales vor der Schlußstretta gewöhnlich zu hören bekommen. Als solcher unterschiedslos sich dahinschleppender Adagiosatz mußte das Ganze dann notwendig zu gedehnt und ermüdend erscheinen, und als es sich, bei dem hierüber empfundenen Mißbehagen um Kürzungen handelte, mußte gerade mir jene Stelle, da sie ihres eigentlichen Inhaltes in der Aufführung beraubt worden war, als eine wahre widerliche Länge, d. i. Öde, erscheinen. Jedem Einsichtsvollen gebe ich aber zu beurteilen, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines Werkes in Dresden sein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem „Herausruf" des Autors für das nagende Bewußtsein entschädigen konnte, einen großen Teil des empfangenen Beifalls doch nur einem Mißverständnisse, oder mindestens einem durchaus mangelhaften Verständnisse meiner eigentlichen künstlerischen Absicht verdanken zu müssen! Soll in Zukunft meinen Intentionen besser entsprochen und meine Absicht in Wahrheit verwirklicht werden, so habe ich namentlich auf den richtigen Vortrag der jetzt des breiteren besprochenen, nun nicht mehr auszulassenden Stelle zu dringen. Die Folge der Auslassung derselben und der Nichtgeltendmachung ihres Inhaltes war damals, daß das Interesse für Tannhäuser am Schlusse

des zweiten Aktes gänzlich geschwunden war, und einfach nur an seinen Gegensätzen und seiner Umgebung zu haften vermochte, was allerdings meine eigentliche Absicht völlig vernichtete. Diese Interesselosigkeit an ihm begegnete Tannhäuser nun im dritten Akte derart, daß man für sein ferneres Schicksal nur noch insofern Teilnahme faßte, als davon das Schicksal Elisabeths und selbst Wolframs, dieser beiden zu den eigentlichen Hauptpersonen gewordenen abzuhängen schien: nur der wahrhaft bewundernswürdigen Tüchtigkeit und Ausdauer des Sängers der Hauptrolle konnte es gelingen, durch den äußerst klangvollen und energischen Vortrag der Erzählung der Pilgerfahrt das Interesse für sich selbst mühsam wieder zu erwecken. An die zukünftigen Darsteller des Tannhäuser ergeht daher meine Bitte, ein höchstes Gewicht auf die besprochene Stelle zu legen; erst dann wird sie aber seinem Vortrage gelungen sein, wenn er, eben während des Vortrages, das volle Gefühl davon erhält, daß er in diesem Augenblicke die dramatische wie musikalische Situation beherrsche, daß der Zuhörer ausschließlich *seiner* Kundgebung lausche, und diese derart sei, daß er durch sie die tiefste Erschütterung verbreitet. Die Ausrufe: „Ach, erbarm' dich mein!" erfordern einen so durchdringenden Akzent, daß er als bloßer wohlgebildeter *Sänger* hier nicht auskommt; sondern die höchste dramatische Kunst muß ihm die Energie des Schmerzes und der Verzweiflung für einen Ausdruck ermöglichen, der aus den schauerlichsten Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens, wie ein Schrei nach Erlösung hervorzubrechen scheinen muß. Der Dirigent hat darüber zu wachen, daß dem Hauptsänger der angedeutete Erfolg durch allerdiskreteste Begleitung der übrigen Sänger, sowie des Orchesters ermöglicht werde. —

Noch eine andre Auslassung sah ich mich veranlaßt in derselben Schlußszene des zweiten Aktes zu bewerkstelligen, nämlich die der Stelle von Seite 348 bis 356 der Partitur. Es geschah dies aus ganz denselben Gründen wie bei der soeben berührten Stelle, und war nur eine Konsequenz der vorher nötig gewordenen Auslassung; d. h. ich fühlte, daß das Interesse für Tannhäuser in diesem Akte nun nicht mehr zu retten war. Das Wesentliche dieser Stelle ist das sogleich vorherrschend werdende Hinzutreten Elisabeths und namentlich Tannhäusers zu der bis dahin den Hauptraum einnehmenden Umgebung, indem Elisabeth

das nach Rom hinweisende Thema der Männer in Weise eines brünstigen Gebetes für den Geliebten aufnimmt, Tannhäuser aber in heftigen Ausrufen tatendurstiger Reue und Zerknirschung zu jenem Gesange sich ergeht, während die übrigen Männer von neuem sich zu Drohungen und Zornergießungen erhitzen. Ob diese Stelle, die allerdings zur strengsten Konsequenz der Situation gehört, für die zukünftigen Aufführungen beibehalten werden solle, dies will ich jedoch erst von dem Ausfall derselben in den Theaterproben abhängig gemacht wissen; wenn sie schließlich nicht vollkommen gelingt, d. h. wenn sie nicht auch durch die Lebhaftigkeit der Darstellung der Umgebung eine wachsende Steigerung der Situation herbeiführt, oder wenn namentlich der Sänger des Tannhäuser durch das Vorhergehende, und besonders eben durch jene besprochene Stelle im Adagio, sich und sein Organ zu stark angegriffen fühlen sollte, um diese noch mit vollster Energie zu singen, so muß ich selbst dringend anraten, hier die Kürzung gelten zu lassen: denn nur durch die üppigste Kraft der Darstellung und des Vortrages wäre hier die beabsichtigte Wirkung noch zu erzielen. Ich muß mich für diesen Fall damit beruhigen, daß durch die ergreifende Wirkung Tannhäusers im Adagio die Hauptsache, die Hinleitung des wichtigsten Interesses auf ihn, erreicht ist, und begnüge mich dann mit der Wirkung, welche Tannhäuser vorzüglich durch den Moment seines Abganges noch hervorzubringen hat. Auf diesen Moment wünschte ich die Aufmerksamkeit des betreffenden Darstellers noch mit großem Nachdruck gerichtet zu wissen. Die Männer, durch den Anblick des noch weilenden Verhaßten von neuem beleidigt und aufgereizt, sind im Begriff, ihren Drohungen mit der Faust am Schwertgriffe Geltung zu geben; eine ermahnende und schützende Gebärde Elisabeths hält sie in dem durch sie gewonnenen Geleise zurück: da plötzlich schallt aus dem Tale der Gesang der jungen Pilger herauf, wie die Stimme der Versöhnung und Verheißung, die nun, wie sie die übrigen fesselt, auch Tannhäuser, aus dem Sturm seiner wilden Reuewut heraus, vernimmt. Ein jäher Strahl der Hoffnung fällt wie ein Blitz vom Himmel in sein gemartertes Gemüt; Tränen des unsäglichsten Wehes stürzen ihm aus den Augen; es reißt ihn mit unwiderstehlicher Gewalt zu den Füßen Elisabeths, zu der er den Blick nicht aufzuschlagen wagt, aber deren Gewandessaum er mit heftiger In-

brunst an seine Lippen drückt; hastig fährt er wieder auf, stößt den Ruf: „nach Rom!“ mit einem Ausdrucke, als ob in ihm alle jäh entzündete Hoffnung eines neuen Lebens sich zusammendrängte, aus der Brust, und stürzt mit rasend schnellem Schritte von der Bühne. Diese Aktion, die mit der größten Schärfe im kürzesten Zeitraume ausgeführt werden muß, ist von der entscheidendsten Wichtigkeit für den schließlichen Eindruck des ganzen Aktes; und dieser Eindruck ist es, der unerläßlich nötig ist, um aus der Stimmung des Publikums den schwierigen dritten Akt wiederum nach seiner vollen Wirkung zu ermöglichen. —

Die große Instrumentaleinleitung zum dritten Akte erkläre ich in der gekürzten Umarbeitung, nach welcher sie in der für die Theater eingerichteten Partitur vorliegt, für gültig. Ich hatte mich bei der ersten Abfassung dieses Stückes durch den von mir auszudrückenden Gegenstand bis zu rezitativartigen Orchesterphrasen verleiten lassen, von denen ich in der Aufführung fühlte, daß ihr Ausdruck wohl mir, der ich das Phantasiebild des geschilderten Vorganges im Kopfe hatte, nicht aber andern verständlich sein konnte. In der neuen Fassung muß ich jedoch auf vollständige Ausführung dieses Tonstückes halten, da es mir zur Befestigung der für das Folgende nötigen Stimmung unerläßlich dünkt.

Im Gebete der Elisabeth sah ich mich nach der ersten Vorstellung, aus ähnlichen Rücksichten wie den zuvor angegebenen, genötigt, eine Auslassung vorzunehmen, und zwar die von Seite 369 bis 398 bezeichnete. Daß hiermit die wichtigste Motivierung des Opfers und des Todes der Elisabeth verloren ging, muß jedem einleuchten, der Dichtung und Musik hier genau prüft. Gewiß erfordert der Vortrag dieses vollständigen Gebetes, wenn er das von aller musikalischen Figuration durchaus entkleidete Tonstück nicht als eine gleichförmige Länge, sondern als einen innig ergreifenden Erguß wirken lassen soll, einer Auffassung und Hingebung an die Aufgabe, wie wir sie nur selten bei unsern verwöhnten Opernsängerinnen antreffen dürften; hier läßt es sich mit der bloßen musikalischen Ausbildung selbst des glücklichsten Gesangsorganes nicht auskommen; durch keine Kunst des absolut musikalischen Vortrages wird dieses Gebet interessant zu machen sein, sondern nur die Darstellerin kann meiner Absicht genügen, welche die wunderbar schmerzliche Situa-

tion der Elisabeth, vom ersten heftig erwachenden Keime ihrer Neigung zu Tannhäuser, durch alle Phasen des Wachstums bis zum endlichen Erblühen der todesduftigen Blume — wie sie in diesem Gebete aufgeht — mit den feinsten Organen einer echt weiblichen Empfindung nachzufühlen vermag. Daß dann aber gerade die höchste Darstellungs- und namentlich auch Gesangskunst nur es möglich machen wird, diese Empfindung zur wirksamen Mitteilung zu bringen, das werden die Sängerinnen erst gewahr werden, die durch blendendste Künste es sonst wohl verstanden hatten, einen empfindungslosen Haufen von Müssiggängern über ihre Langweile zu täuschen, vor der vorliegenden Aufgabe jedoch die Nutzlosigkeit und Stümperhaftigkeit ihrer Gauklervorteile einsehen müssen. — Nur anfängliche Unerfahrenheit meiner Dresdener Darstellerin war schuld, daß ich mich zum Opfer der hier erwähnten Auslassung entschließen mußte; im Verlaufe der weiteren Vorstellungen erhielt ich Grund, auf einen glücklichen Ausfall des ganzen Gebetes hoffen zu dürfen, wenn ich es wiederherstellen würde: eine andere Erfahrung hielt mich jedoch immer davon ab, die ich, weil mir gerade hier das ganz am Orte dünkt, in Form folgender Ermahnung an die Dirigenten und Darsteller meiner Oper mitteilen muß. — Was wir für das charakteristische Gelingen einer dramatischen Darstellung bei den ersten Aufführungen unterlassen, holt sich nie bei den Wiederholungen nach. Der erste Eindruck der Erscheinung, selbst wenn er ein fehlerhafter ist, setzt sich für das Publikum wie für den Darsteller als etwas Gegebenes, Bestimmtes fest, an dem jede Änderung, selbst zum Besseren, in der Folge immer als Störung erscheint. Namentlich gewöhnen sich die Darsteller schnell daran, nach einmal überstandener Sorge und Aufregung der ersten Aufführungen, ihre Leistungen, wie sie sich nun einmal während dieses Gebärungsprozesses festgestellt haben, für etwas Unumstößliches, Unberührbares anzusehen: Schlaffheit und eintretende Gleichgültigkeit tun endlich das ihrige, ein neues Befassen mit der so für gelöst gehaltenen Aufgabe unmöglich zu machen. Deshalb ersuche ich die Darsteller und Dirigenten, über alles, was ich ihnen hier zu beachten gebe, sich noch vor der ersten Aufführung zu einigen; was sie zu leisten oder nicht zu leisten vermögen, muß sich in den Theaterproben, wenn nicht schon eher, bestimmt herausstellen, und ohne höchstes

Noterfordernis möge man daher auch nicht sich zu Auslassungen entscheiden, etwa mit der Vertröstung, in späteren Aufführungen das Versäumte nachzuholen; denn dazu kommt es nicht. Ebenso möge man aber auch durch ungenügenden Erfolg dieser oder jener Stelle in der ersten Aufführung sich nicht sogleich veranlaßt fühlen, Auslassungen vorzunehmen, sondern lieber Sorge tragen, daß der Erfolg in den nächsten Vorstellungen nicht ausbleibe: denn wo ein organisch zusammenhängendes Werk durch Ausscheidungen genießbar gemacht werden soll, gibt man sich nur das Zeugnis der Unfähigkeit, und der hierdurch endlich scheinbar ermöglichte Genuß ist jedenfalls nicht der Genuß des Werkes wie es ist, sondern einzig eine Selbsttäuschung, indem man das Werk für etwas andres nimmt, als es ist.

Der eigentliche Triumph der Darstellerin der Elisabeth würde nun darin bestehen, daß sie nicht nur das vollständige Gebet zur Wirkung brächte, sondern diese Wirkung noch dahin festzuhalten wüßte, daß sie das ganze pantomimische Nachspiel desselben unverkürzt durch ihre fesselnde Darstellung ermöglichte. Ich weiß, daß dies eine nicht minder schwierige Aufgabe als der Gesangsvortrag des Gebetes selbst ist, und nur wenn die Darstellerin der Wirkung dieses feierlichen Gebärdenspieles sich ganz gewiß fühlt, will ich daher die vollständige Ausführung dieser Szene gestattet wissen.

Was nun den veränderten Schluß der Oper betrifft, auf dessen Beibehaltung ich streng dringe, so habe ich diejenigen, die ihn — von dem Eindrucke der Oper in der früheren Bearbeitung auf sie geleitet — nicht billigen wollen, zunächst auf das zu verweisen, was ich soeben in bezug auf erste Vorstellungen und Wiederholungen sagte. Der umgearbeitete Schluß verhält sich zu der ersten Abfassung wie die Ausführung zur Skizze, und daß diese Ausführung not tat, empfand ich dringend; daß ich sie noch bewerkstelligte, daraus kann aber jeder ersehen, daß ich nicht eigensinnig auf meinen ersten Entwürfen bestehe, und daher, wenn ich auf die Ausführung von früher ausgelassenen Stellen dringe, dies nicht aus blinder Liebe zu meinen Werken geschieht. Bei der ersten Abfassung hatte ich den Schluß schon vollkommen so im Sinne, wie ich ihn in der zweiten Bearbeitung ausführte: nicht das mindeste ist hier in der Intention geändert, sondern diese ist nur eben deutlicher verwirklicht. Ich baute aber

zu sehr auf gewisse szenische Wirkungen, die sich durch die Aufführung als unzureichend erwiesen: das bloße Erglühen des Venusberges im fernsten Hintergrunde konnte den beängstigenden, zur Entscheidung vorbereitenden Eindruck, den ich beabsichtigte, nicht hervorzubringen; noch minder vermochte die Beleuchtung der Fenster der Wartburg mit dem fernen Grabgesange (ebenfalls im allerweitesten Hintergrunde) den durch Elisabeths Tod eingetretenen entscheidenden Moment dem mit dem Gegenstande literarisch und künstlerisch unvertrauten, unbefangenen Zuschauer zur augenblicklich deutlichen Kenntnis zu bringen. Die Erfahrungen hierüber waren für mich so überzeugend peinlich, daß ich in dem Erfolge des Nichtverständnisses dieser Situation meine dringende Veranlassung zur Umarbeitung der Schlußszene finden mußte, die in nichts anderm als darin zu bestehen hatte, daß Venus selbst sichtbar und hörbar im annähernden Zauberspuke erschien, und Tannhäuser schließlich an der Leiche der wirklichen, nicht nur angedeuteten, Elisabeth sterbend niedersank. Wie nun der Erfolg dieser Abänderung ein entschieden wirksamer auf das unbefangene Publikum war, so begreife ich doch sehr wohl, daß demjenigen Kunstbeteiligten, der sich mit der ersten Erscheinung bereits vertraut gemacht hatte — und zwar dadurch, daß er vermöge genauer Kenntnis der Dichtung und der Musik außerhalb der Darstellung die Anleitung zum Verständnisse der Situation sich verschaffte —, diese Änderung störend erschien; ich begreife dies um so mehr, als die Darstellung des neuen Schlusses in Dresden nur sehr mangelhaft bewerkstelligt werden konnte, da diese nur mit den aus dem ersten Akte vorrätigen szenischen Mitteln, nicht aber durch nötige neue dekorative Herrichtungen auszuführen war, und da ferner (wie ich bereits erwähnte) die Darstellung der Venus überhaupt zu den minder gelungenen Partien der dortigen Aufführung gehörte, somit das Wiedererscheinen derselben an sich keinen vorteilhaften Eindruck machen konnte. Ganz unhaltbar sind aber diese Gründe gegen die Gültigkeit des neuen Schlusses, wenn es sich jetzt darum handelt, den Tannhäuser zum ersten Male auf anderen Bühnen und bei ganz andern Vorgängen aufzuführen, und deshalb kann ich ihnen nicht die mindeste Berücksichtigung schenken.

Wenn ich mir hier die Besprechung dieser Schlußszene mit dem Regisseur und namentlich dem Dekorationsmaler noch vor-

behalte, so habe ich zunächst noch dem musikalischen Dirigenten mitzuteilen, daß ich den in der ersten Bearbeitung befindlichen Schlußgesang der jüngeren Pilger in der zweiten Ausgabe auslassen zu müssen glaubte, weil er nach dem Vorhergehenden leicht als eine Länge erscheinen kann, wenn er nicht durch die reichsten Gesangskräfte einerseits, und durch eine ergreifende Darstellung der Szene andererseits, an sich zu einer mächtigen Wirkung gebracht werden kann. Der Gesang wird lediglich von Sopran- und Altstimmen ausgeführt; diese müssen in großer Schönheit und numerischer Stärke vorhanden sein, das Auftreten der Sänger muß so geschickt bewerkstelligt werden, daß der Gesang, trotz des erst allmählichen Auftretens des ganzen Chores, von Anfang an mit möglichster Fülle eintritt, und endlich muß die Szene durch prachtvolles Erglühen des Tales im Morgenrote sehr wirkungsvoll hergerichtet werden können, wenn der Dirigent sich veranlaßt fühlen soll, diesen vollständigen Schluß der Oper ausführen zu lassen. Nur die größten und reichst ausgestatteten Theater dürften jedoch über die nötigen Mittel zu der bezeichneten Wirkung verfügen können; diese aber würden meiner Absicht durch Ermöglichung auch des Pilgergesanges, unter den angezeigten Bedingungen, erst vollkommen entsprechen; denn allerdings schließt dieser Gesang mit der Verkündigung des Wunders das Ganze, namentlich auch der Erzählung Tannhäusers von seinem Austritte in Rom entsprechend, durchaus befriedigend ab*.

Bevor ich mich nun in meinen Mitteilungen gänzlich vom musikalischen Dirigenten abwende**, habe ich mit ihm noch einiges auf das Orchester bezügliche zu besprechen, und dies betrifft zunächst den Vortrag der Ouvertüre. — Das Thema

* Die Theater haben sich wegen der Nachlieferung dieses Chores an mich zu wenden.

** Noch muß ich in bezug auf die Gesangspartien den Kapellmeister bitten, die Partie des Walther, falls dem Sänger neben dem etwas tief liegenden (jedenfalls aber in der vorgezeichneten Tonart beizubehaltenden) Einzelgesange im „Sängerkriege" die durchgehends hohe Lage in den Ensemblesätzen beschwerlich fallen sollte, dahin abändern zu lassen, daß neben den ihm gehörigen Solostellen im übrigen die Noten des Heinrich der Schreiber in seine Partie geschrieben werden, wogegen diesem die höhere Stimme des Walther zuzuteilen wäre.

mit welchem dieses Tonstück beginnt, wird von den vortragenden Blasinstrumenten sogleich richtig verstanden werden, wenn der Dirigent darauf hält, daß von allen auf dem richtigen Melodieeinschnitte gleichmäßig zum Atmen abgesetzt wird; dies trifft jedesmal vor dem Auftakte zum guten Takt des Rhythmus, also zu dem dritten, fünften, siebenten usw. der Melodie. Nämlich so:




Um die hierdurch beabsichtigte Wirkung der Nachahmung eines auf Worten gesungenen Chorvortrages zu gewinnen, bitte ich noch, im vierten und zwölften Takte die Fagottstimmen dahin abzuändern, daß statt der rhythmischen Note die Auflösung gesetzt werde. Wenn später die Posaunen dasselbe Thema im Forte vortragen, gilt die bezeichnete Atemeinteilung natürlich nicht, sondern um der nötigen Stärke und Dauer des Tones willen haben die Bläser so oft zu atmen, als sie dies eben bedürfen. — Die Fortissimostelle vom dritten Takte der Seite 5 bis zum zweiten Takte der Seite 10 möge das begleitende Orchester (also alle Instrumente mit Ausnahme der Posaunen, der Tuba und auch der Pauke) auf die Weise vortragen, daß mit dem Niederschlage jedes Taktes ein volles Fortissimo eintritt, das zweite und dritte Viertel jedoch mit abnehmender Stärke gespielt wird. Also:

*ff* usw.

Nur die mit dem Thema unmittelbar beschäftigten, soeben genannten Instrumente verharren, wie bemerkt, in gleichmäßiger Stärke. — Mit dem sechsten Takte der Seite 22 möge der Dirigent die kurz zuvor etwas zu beschleunigende Bewegung um ein weniges zurückhalten, was jedoch keine auffallende Rückung des Zeitmaßes verursachen darf; die Stelle soll nur, wie durch den Vortrag selbst, so auch durch das Zeitmaß einen von den früheren scharf abstechenden, schmachtenden, ich möchte sagen: lechzenden Charakter im Ausdrucke erhalten. Auf Seite 23, Takt 2, ist in der ersten Violine der Akzent für die erste Note hinwegzu-

nehmen; ebenso soll auf Seite 24 im ersten Takte das *fp* in allen Instrumenten zu einem einfachen *p* gemacht werden. Auf Seite 25 ist das Zeitmaß wieder etwas zu befeuern; nur hüte sich der Dirigent, das mit Seite 26 eintretende Thema zu rasch spielen zu lassen: bei allem Feuer, mit dem es vorgetragen werden muß, würde es durch ein zu schnelles Tempo doch einen Charakter gewöhnlichen Leichtsinnes gewinnen, den ich ihm durchaus fern wissen wollte. — Bei der Verteilung der Violinen in acht Partien von Seite 34 an ist darauf zu sehen, daß die sechs unteren Partien gleichmäßig stark, die zwei oberen von Seite 35 an jedoch so besetzt seien, daß die zweite Partie stärker als die erste ausfalle; für die erste kann selbst ein Vorspieler allein genügen, während die zweite Partie zahlreicher als alle übrigen besetzt sein muß. — Der Klarinettist irrt sich gewöhnlich über die Bindung im ersten Takte der Seite 35, indem er die erste Note der Triole mit der voranstehenden Dreiviertelt aktnote verbindet: sie muß dagegen besonders angeschlagen werden. Auf Seite 36 ist scharf darauf zu halten, daß die Klarinette vor allen übrigen Instrumenten deutlich vernommen wird; namentlich darf auch die erste Violinpartie sie nicht decken, und der Klarinettist muß sich genau bewußt sein, daß er von dem ersten Eintritte auf dieser Seite an bis zum fünften Takte der Seite 37 die hervorstechende Hauptpartie übernimmt. — Eine ziemlich heftige Beschleunigung des Zeitmaßes hat von Seite 39 an stattzufinden, die erst mit dem fünften Takte auf Seite 41 abzunehmen und in das hier nötige energische Tempo überzugehen hat. — Vom dritten Takte der Seite 50 an halte der Dirigent auf eine ununterbrochene Ausdauer der größten Stärke in allen Instrumenten; ein Nachlassen in den nächsten acht Takten muß durchaus vermieden werden. — Von größter Wichtigkeit für das Verständnis des ganzen Schlusses der Ouvertüre ist es, daß von Seite 54 an die Violinen im äußersten Piano spielen, so daß vor ihrer — gleichsam nur noch geflüsterten — Wellenfigur das Thema der Blasinstrumente auf das deutlichste vernommen wird, welches von seinem Eintritte an, trotzdem es nicht eigentlich stark gespielt werden darf, dennoch sogleich die Aufmerksamkeit des Hörers mit Bestimmtheit fesseln muß. — Vom dritten Takte der Seite 66 an hat der Dirigent das Zeitmaß in regelmäßigem Fortschritte, aber mit auffallender Wirkung, derart zu beschleunigen, daß

bei dem Eintritte des Fortissimo auf Seite 68 die nötige Steigerung der Bewegung gewonnen ist, in welcher einzig das rhythmisch so stark vergrößerte Thema der Posaunen, zur verständlichen Wahrnehmung in der Art gelangen kann, daß die Noten derselben nicht als vereinzelte, unzusammenhängende Töne erscheinen. — Ich habe endlich dem Dirigenten und dem Orchester wohl nicht erst nötig, an das Herz zu legen, daß nur mit dem Aufwande der äußersten Energie und Kraft die Wirkung des andauernden Fortissimos in der beabsichtigten Bedeutung erreicht werden kann. Die vier letzten Takte sind, nach abermaliger Beschleunigung der sechs vorausgehenden, bis zu einer feierlichen Breite des Zeitmaßes zurückzuhalten. —

Über die „Tempi“ des ganzen Werkes im allgemeinen äußere ich mich hier nur dahin, daß, wenn die beigefügten metronomischen Angaben den Dirigenten und die Sänger allein über das Zeitmaß aufklären sollen, es um den Geist des Vorzutragenden jedenfalls sehr übel stehen muß; nur dann werden beide auch immer das richtige Zeitmaß treffen, wenn das Verständnis der dramatischen und musikalischen Situationen, durch eine gewonnene lebhafte Sympathie mit denselben, sie das Zeitmaß als etwas sich ganz von selbst Verstehendes, ohne weiteres Suchen finden läßt.

Was die Besetzung des Orchesters betifft, so habe ich, da das Korps der Blasinstrumente in dieser Oper die üblich Stärke guter deutscher Orchester in nichts Wesentlichem überschreitet, nur auf eines, und mir allerdings sehr Wichtiges, aufmerksam zu machen: auf die erforderliche nötige Stärke der Streichinstrumente. Die deutschen Orchester sind durchgängig zu schwach mit Streichinstrumenten besetzt, und über die Gründe dieses Mangels an Feinfühligkeit für die wahrsten Bedürfnisse eines guten Orchestervortrages ließe sich viel und für die Beurteilung deutscher Musikzustände Entscheidendes sagen, was hier aber gewiß zu weit führen möchte. So viel ist sicher, daß die ihres Leichtsinnes wegen bei uns so sehr verschrienen Franzosen ihre kleinsten Orchester besser mit Streichinstrumenten besetzt halten, als wir dies in Deutschland oft bei ganz renommierten Orchestern antreffen. Ich habe nun bei der Instrumentation des „Tannhäuser“ mit so bestimmter Absicht ein besonders stark besetztes Sreichorchester im Auge gehabt, daß ich bei allen Theatern

durchweg auf eine Vermehrung der Streichinstrumente über den gewöhnlichen Bestand dringen muß; und meine Forderungen hierfür mögen einfach nach dem Maßstabe bemessen werden, nach welchem ich erkläre, daß ein Orchester, welches nicht mindestens vier gute Bratschisten stellen kann, meine Musik nur verstümmelt zur Anhörung bringen muß.

Für die Szene habe ich ungewohntere Anforderungen an die musikalische Ausstattung gemacht. Wenn ich auf der möglichst genauen Beachtung meiner Vorschriften in bezug auf die Theatermusik bestehe, so berechtigt mich dazu die Kenntnis des Umstandes, daß in allen bedeutenden Städten Deutschlands stark und gut besetzte Musikkorps, namentlich dem Militär angehörig, vorhanden sind, aus denen recht wohl das zum „Tannhäuser" nötige Theatermusikkorps kombiniert werden kann. Ich weiß ferner, daß der Erfüllung meiner Forderung meist nur der, wie ich zugeben will, leider oft sehr gerechtfertigte Sparsamkeitssinn der Theaterdirektionen entgegen sein wird; den Direktionen muß ich aber sagen, daß sie sich von der Aufführung meines „Tannhäuser" gar keinen Erfolg zu versprechen haben, außer dann, wenn diese Vorstellung in jeder Hinsicht mit der ausgewähltesten Sorgfalt vorbereitet wird, mit einer Sorgfalt, die dieser Vorstellung den gewohnten Opernaufführungen gegenüber den Charakter des Ungewöhnlichen gibt; und wie dieser Charakter durch die Erscheinung des Ganzen nach allen Seiten hin sich zu rechtfertigen hat, so muß dies auch nach der Seite der äußeren Ausstattung hin geschehen, für welche ich keineswegs Flitterprunk und blendende Glaukeleien, sondern eben Verdrängung dieser schlechten Effektmittel durch eine wirklich reiche und sinnig berechnete künstlerische Behandlung des Ganzen wie des Details in Anspruch nehme.

Ich wende mich in nun Kürze noch an den Regisseur besonders, um ihm zu Herzen zu führen, wie es aus der ganzen Beachtung dessen, was ich bisher zunächst nur dem musikalischen Dirigenten mitteilte, sich selbst einen Maßstab für meine Anforderungen an den Charakter seiner Mitwirksamkeit zu entnehmen habe. Alles auf die Darstellung bezügliche kann nur dann musikalischerseits gelingen, wenn die feinste Ausführung

des szenischen Details das Gelingen des dramatischen Ganzen überhaupt ermöglicht. Die auf die Szene bezüglichen Bemerkungen in der Partitur, auf die ich bereits zu Anfang den Regisseur mit Nachdruck hinwies, geben ihm in den meisten Fällen genau meine Absicht zu verstehen; meine umständlichen Andeutungen bei Gelegenheit der Besprechung einiger sonst ausgelassenen Stellen können ihm klar machen, welches außerordentliche Gewicht ich auf die bestimmteste Motivierung der Situationen durch die dramatische Aktion lege, und aus ihnen möge ihm erhellen, von welchem Werte mir seine angelegentlichste Mitwirkung bei Anordnung auch der leisesten szenischen Vorgänge ist. Ich ersuche daher den Regisseur dringend, die leider üblich gewordenen Rücksichten gegen beliebte Opernsänger, nach welchen diese fast nur mit dem musikalischen Dirigenten zu verkehren hatten, durchaus fahren zu lassen. Glaubte man bisher, mit Geringschätzung des Operngenres überhaupt, einem Sänger irgendwelchen Unsinn in der Auffassung einer Situation durchgehen lassen zu müssen, weil ein „Opernsänger nun einmal kein Schauspieler sei, und weil man in die Oper nur gehe, um singen zu hören, nicht aber auch ‚spielen' zu sehen", so erkläre ich, daß, bei Anwendung dieser Nachsicht auch auf vorliegenden Fall, mein Werk schlechterdings verloren sein muß. Das, was ich vom Darsteller verlange, wird allerdings nicht durch bloßes Hineinreden auf ihn zu bewirken sein, und das ganze von mir angegebene Verfahren beim Einstudieren, namentlich die Abhaltung von Leseproben, zielt eben darauf hin, den Darsteller zum mitfühlenden und mitwissenden, endlich aus seiner eigenen Überzeugung mitschaffenden Teilnehmer der Aufführung zu machen: daß dieser Erfolg, bei der herrschenden Gewohnheit, nur aber durch tätigste Mitwirkung des Regisseurs herbeigeführt werden kann, ist ebenso gewiß.

So ersuche ich den szenischen Dirigenten, namentlich auch darauf zu halten, daß die szenischen Vorgänge auf das bestimmteste mit den sie begleitenden Zügen des Orchesters zusammentreffen. Oft ist es mir begegnet, daß ein szenischer Vorgang — eine Bewegung, ein bedeutsamer Blick — dadurch der Aufmerksamkeit des Zuschauers verloren ging, daß er entweder zu früh, oder zu spät, und jedenfalls nicht genau mit der, den Zuschauer wiederum als Zuhörer bestimmenden, bezüglichen Stelle des

Orchesters im Tempo, oder auch in der Andauer übereinstimmte. Bei dieser Unachtsamkeit schadet sich nicht nur der Darsteller für die Wirkung seiner Aktion, sondern die betreffenden Züge des Orchesters verwirren auch bei dieser Zusammenhangslosigkeit den Zuschauer derart, daß er sie für willkürliche Einfälle des Komponisten halten muß. Welche Reihe von Mißverständnissen hieraus sich ergibt, ist leicht einzusehen.

Ferner gebe ich dem Regisseur auf, darüber zu wachen, daß vom darstellenden Personale die im „Tannhäuser" vorkommenden Aufzüge nicht in der üblichen Marschmanier ausgeführt werden, wie sie in unsern Opernvorstellungen so stereotyp geworden ist. Märsche in dem gewohnten Sinne kommen in meinen letzten Opern gar nicht mehr vor, und wenn daher der Einzug der Gäste in der Sängerhalle (Akt II Szene IV) so ausgeführt wird, daß ein Chor- und Statistenpersonal paarweise aufmarschiert, den beliebten Schlangenumzug auf der Bühne hält, dann aber in zwei militärisch geordneten Reihen, in Erwartung der weiteren Operndinge, sich den Kulissen entlang aufgestellt, so bitte ich nur, daß man hierzu auch irgend einen Marsch aus „Norma" oder „Belisar", nicht aber meine Musik im Orchester spielen lasse. Dagegen muß, wenn man für gut findet meine Musik beizubehalten, der Einzug der Gäste in seiner Anordnung durchaus dem wirklichen Leben, und zwar nach seinen edelsten und freiesten Formen, nachgeahmt sein; fern sei jene peinliche Regelmäßigkeit der sonst herkömmlichen Marschordnungen; je mannigfaltiger und zwangloser die Gruppen der Eintretenden, als gesonderte Familien- und Freundeskomplexe, verteilt sind, desto einnehmender wird die Wirkung des ganzen Einzuges sein. Jede der anlangenden Ritter und Frauen werden vom Landgrafen und Elisabeth freundlich und würdevoll begrüßt, wobei natürlich keine sichtbare Nachahmung des Sprechens stattfinden darf, was unter allen Umständen in einem musikalischen Drama streng verpönt zu sein hat. — Eine überaus wichtige Aufgabe in diesem Sinne ist dann der ganze Verlauf des Sängerkrieges, die zwanglose Gruppierung der Zuhörer, und namentlich die Kundgebung ihrer wechselnden und wachsenden Teilnahme an dem Hauptvorgange. Hier zeige sich der Regisseur in seiner vollen Kunst; denn nur durch seine geistvollsten Anordnungen kann diese kombinierte Szene zur rechten Wirkung gelangen.

Ähnlich hat er die Aufzüge der Pilger im ersten und dritten Akte zu leiten: je freier und natürlicher hier die Gruppen wechselvoll verteilt sind, desto entsprechender wird meiner Absicht genügt. Über den Schluß des ersten Aktes, wo (schon während der ganzen Szene, jedoch anfangs unmerklich) die Bühne allmählich vom immer mehr sich verstärkenden Jagdtrosse erfüllt wird, sowie vom Schlusse des dritten Aktes, wo ich die Ausführung des Gesanges der jüngeren Pilger zum wesentlichen Teile mit von den besonders geschickten Anordnungen der Szene abhängig erklären mußte, glaube ich mich bereits zur Genüge geäußert zu haben. Nur auf ein Wichtigstes habe ich schließlich den Regisseur noch hinzuweisen: auf die Darstellung der ersten Szene der Oper, des — wenn ich es so nennen darf — Tanzes im Venusberge. Daß es sich hier nicht um einen Tanz, wie er in unsern Opern und Balletten üblich ist, handelt, brauche ich wohl nicht erst zu bedeuten: der Ballettmeister, dem man die Zumutung stellte, zu dieser Musik eine solche Tanzszene zu arrangieren, würde uns bald eines andern belehren, und die Musik für durchaus untauglich erklären. Was ich dagegen im Sinne habe, ist ein Zusammenfassen alles dessen, was irgend Tanz- und Pantomimenkunst zu leisten vermag: ein verführerisch wildes und hinreißendes Chaos von Gruppierungen und Bewegungen, vom weichsten Behagen, Schmachten und Sehnen, bis zum trunkensten Ungestüm jauchzender Ausgelassenheit. Gewiß ist die Aufgabe nicht leicht zu lösen, und die gewünschte chaotische Wirkung hervorzubringen bedarf es ohne Zweifel der sorgfältigsten künstlerischen Anordnung des feinsten Details. In der Partitur ist der Verlauf dieser wilden szenischen Situation nach den wesentlichen Zügen mit Bestimmtheit angegeben, und ich muß denjenigen, der sich der Herstellung dieser Szene unterzieht, dringend ersuchen, trotz aller Freiheit der Erfindung, die ich ihm lasse, genau die angegebenen Hauptmomente festzuhalten; ein öfteres Anhören der Musik, vom Orchester vorgetragen, wird dem irgend Erfahrenen am besten die Erfindungen zuführen, die er, um der Musik zu entsprechen, für die Anordnung der Szene zu machen hat. —

Eben diese Szene setzt mich zunächst noch mit dem Dekorationsmaler in Berührung, den ich hier durchgehends als mit dem Maschinisten vereint mir vorstelle. Nur bei genauer Kennt-

nis des ganzen dichterischen Gegenstandes, und nach einem sorgfältigen Vernehmen mit dem Regisseur, und selbst dem Kapellmeister, über dessen Darstellung kann es dem Dekorationsmaler und Maschinisten gelingen, die Bühne so herzurichten, wie es erforderlich ist. Wie oft muß es dagegen, wenn dieses Einverständnis versäumt ist, vorkommen, daß, nur der endlich notwendig gewordenen Benutzung des nach einseitiger Kenntnis des Gegenstandes bestellten Werkes des Dekorationsmalers und Maschinisten zulieb, gewaltsame Entstellungen der eigentlichen Absicht vorgenommen werden müssen!

Die Szene des Venusberges, die für ihre Konstruktion genau der bereits hinter ihr aufgestellten Szene des Wartburgtales entsprechen muß (was für die, beiden Szenen nötigen Bergvorsprünge sehr gut stimmt), ist den Hauptmomenten nach in der Partitur genügend angegeben. Schwierig ist jedoch dann das Verhüllen der Szene in rosiges Gewölk, wodurch diese auf einen engeren Raum zu beschränken ist: aller beabsichtigte Zauber würde vernichtet werden, wenn dies auf plumpe Weise durch Vorschieben und Herabsenken einer massiven Wolkendekoration bewerkstelligt werden sollte. In Dresden wurde die Verhüllung, nach sorgfälltigen Proben, sehr entsprechend und wirkungsvoll ausgeführt, durch allmähliches Herablassen duftig gemalter Schleier, von denen mehrere nach und nach hintereinander niedergesenkt wurden, so daß erst dann, als die Konturen der vorigen Szene ganz unkenntlich geworden waren, eine rosig gemalte massive Leinwanddekoration hinter den Schleiern die Szene vollkommen schloß. Eine genaue Berechnung des Tempos, um der Übereinstimmung mit der Musik willen, wurde beobachtet. — Die große Verwandlung geschieht dann mit einem Male, indem, bei plötzlich eintretender Verfinsterung der Bühne, die massive Wolkendekoration zunächst, und schnell darauf die Schleier aufgezogen werden, worauf das sogleich lebhaft hervorbrechende Licht die neue Szene, das Tal, mit heiterster Tageshelle beleuchtet. Die Wirkung dieser Taldekoration, die genau nach der Angabe der Partitur herzustellen ist, muß nun so bewältigend frisch, heiter und traulich sein, daß es dem Dichter und Musiker gestattet sein darf, die Zuschauer eine geraume Weile ihrem Eindrucke zu überlassen.

Die Dekoration zum zweiten Akte, die Sängerhalle auf

Wartburg darstellend, war, für Dresden von einem ausgezeichneten französischen Künstler so vortrefflich hergestellt worden, daß ich jedem Theater nur raten kann, sich eine Zeichnung davon zu verschaffen, um nach ihr sie anfertigen zu lassen. Auch die Einrichtung der Szene in bezug auf die Aufstellung der Sitzreihen der Zuhörer des Sängerkampfes, war dort so glücklich getroffen, daß ich nur auf Benutzung der Angaben zu dringen habe, die von dort her zu beziehen sein könnten.

Minder glücklich fiel in Dresden die Szene zum dritten Akte aus, weil erst nach der Aufführung der Oper es klar wurde, daß für diesen Akt eine besondere Dekoration hätte angefertigt werden müssen, wogegen ich zuvor geglaubt hatte, wir würden mit der Benutzung der zweiten Hauptdekoration des ersten Aktes hierfür ausreichen. Es erwies sich aber als unmöglich, derselben Dekoration, welche zuvor auf die heiterste Wirkung als Frühlingstagesstück berechnet war, durch noch so künstliche Anwendung der Beleuchtung den, für den dritten Akt nötigen, herbstabendlichen Ausdruck zu geben. Vor allem war aber in ihr die zauberhafte Erscheinung des Venusberges nicht wirksam darzustellen, so daß ich mich — wie bereits erwähnt — für die zweite Bearbeitung damit begnügen mußte, die Schleierdekoration des ersten Aktes, ziemlich unmotiviert, wieder herabsinken zu lassen, wodurch die ganze Erscheinung der Venus viel zu weit in den Vordergrund geriet, und deshalb die von fernher verlockende Wirkung durchaus nicht hervorbrachte. Ich verpflichte daher die Dekorationsmaler, denen jetzt die Herrichtung der Oper aufgetragen wird, auf Beschaffung einer besonderen Dekoration für den dritten Akt zu dringen, und diese dann so auszuführen, daß sie die letzte Szene des dritten Aktes im Tone des Herbstes und Abends gebe, mit genauer Rücksichtnahme darauf, daß am Schlusse das Tal in glühende Morgenrotbeleuchtung zu versetzen ist. — Für die spukhafte Erscheinung des Venusberges möge dann ungefähr folgendes Verfahren stattfinden. Zunächst sinken, an der in der Partitur angegebenen Stelle, bei stark eingezogener Beleuchtung in der hinteren Hälfte der Bühne zwei Schleier nach einander herab, so daß die Konturen der Taldekoration im Hintergrunde völlig unkenntlich gemacht werden; sodann wird der, für diese Szene transparent gemalte, ferne Venusberg in rosig glühende Beleuchtung versetzt. Der erfinderische Sinn des Deko-

rationsmalers und Maschinisten möge nun eine Herrichtung aufsuchen, durch welche die Wirkung hervorgebracht wird, als ob der erglühende Venusberg sich nähere und so weit ausdehne, daß er — als durchsichtig — tanzende Gestalten zu fassen vermag, deren wirre Bewegungen dem Zuschauer deutlich werden müssen; als die ganze hintere Bühne von dieser Erscheinung eingenommen, ist, wird dann Venus, auf einem Lager ausgestreckt, sichtbar. Die Entfernung muß aber immer noch so weit erscheinen, als dies irgend die Größe wirklicher menschlicher Gestalten für die Täuschung erlaubt. Das Verschwinden der Erscheinung wird dann durch schnelle Dämpfung und endliches Verlöschen der, bis dahin immer lebhafter gewordenen, rosigen Beleuchtung des Hintergrundes, somit durch momentan eintretende gänzliche Nacht, während welcher der ganze zur Erscheinung des Venusberges nötige Apparat rasch zu entfernen ist, bewerkstelligt; zunächst gewahrt man dann, beim Ertönen des Grabgesanges, durch die zwei noch herabhängenden Schleier die Lichter und Fackeln des Leichenzuges, der von der Höhe des Hintergrundes herabsteigt; langsam werden dann die Schleier nacheinander aufgezogen, und zugleich tritt überall allmählich wachsende Beleuchtung des Tagesgrauens ein, welches schießlich — wie bemerkt — in Morgenglühen überzugehen hat.

Der Dekorationsmaler möge nun einsehen, wie unendlich wichtig, ja einzig ermöglichend, mir seine geistvollste Mitwirkung ist, und daß ich ihm einen gewiß nicht wenig entscheidenden Anteil an dem Erfolge des Ganzen, der nur durch augenblickliches klares Verständnis der ungewöhnlichsten Situationen zu gewinnen ist, zuspreche. Nur aber ein genaues, wirklich künstlerisches Eingehen seinerseits auf meine innerlichsten Absichten kann diese Mitwirkung mir verschaffen.

---

Nach diesen ziemlich umständlichen Auseinandersetzungen wende ich mich denn nun schließlich an die Darsteller im besonderen. Nicht über das Einzelne ihrer Leistungen kann ich mich jedoch mit ihnen zu besprechen versuchen, denn um hierzu volle und geeignete Veranlassung zu gewinnen, müßte ich notwendig mit einem jeden in persönlichen Freundschaftsverkehr

treten können. Ich muß mich daher auf das beschränkt halten, was ich über die nötige Auffassung des Studiums im allgemeinen sagte, in der Hoffnung, daß auf dem bezeichneten Wege die Darsteller ganz von selbst dazu gelangen, durch das Vertrautwerden mit meinen Intentionen auch die Fähigkeit zu gewinnen, diesen Intentionen zu entsprechen. In allem, was ich zunächst an den musikalischen Dirigenten richtete, sind aber bereits meine Forderungen an den Darsteller so stark mit berührt worden, und namentlich fand ich bei der Besprechung einzelner Stellen Gelegenheit, diese meine Forderungen so genau zu motivieren, daß ich für die Darstellung im allgemeinen nur noch darauf aufmerksam zu machen hätte, wie ich meine Ansprüche in bezug auf die Auffassung jener einzelnen Stellen für jedes übrige Detail der Darstellung gelten lassen muß. —

Doch halte ich für gut, über den Charakter der Hauptrollen mich noch etwas näher zu äußern.

Die schwierigste Rolle ist unstreitig die des Tannhäuser selbst, und ich muß eingestehen, daß sie überhaupt eine der schwierigsten Aufgaben für die dramatische Darstellung sein dürfte. Als das mir Wesentlichste von diesem Charakter bezeichne ich das stets unmittelbar tätige, bis zum stärksten Maße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation, und den lebhaftesten Kontrast, der durch den heftigen Wechsel der Situation sich in der Äußerung dieses Erfülltseins zu erkennen gibt. Tannhäuser ist nie und nirgends etwas nur „ein wenig", sondern alles voll und ganz. Mit vollstem Entzücken hat er in den Armen der Venus geschwelgt; mit dem bestimmtesten Gefühle von der Notwendigkeit seiner Losreißung von ihr zerbricht er, ohne im mindesten die Göttin der Liebe zu schmähen, die Bande, die ihn an sie fesselten. Mit vollster Rückhaltslosigkeit gibt er sich dem überwältigenden Eindruck der wiederbetretenen heimischen Natur, der traulichen Beschränktheit altgewohnter Empfindungen, endlich dem tränenreichen Ausbruche eines kindlich religiösen Reuegefühles hin; der Ausruf: „Allmächtiger, Dir sei Preis! groß sind die Wunder Deiner Gnade!" ist der unwillkürliche Erguß einer Empfindung, die sein Herz bis auf die innerste Wurzel mit unwiderstehlicher Gewalt einnimmt. So stark und aufrichtig ist diese Empfindung und das gefühlte Bedürfnis der Aussöhnung mit der Welt — doch der

Welt im größesten und weitesten Sinne —, daß er der Begegnung seiner früheren Genossen, und ihrer angebotenen Versöhnung mit ihm, scheu und abstoßend ausweicht: nicht Rückkehr will er, sondern Vordringen bis zu einem ebenso Großen und Erhabenen, als es sein neu gewonnenes Gefühl von der Welt ist. Dies eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen „Elisabeth“ genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen blitzesschnell wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeths zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfließt. Ganz und gar von diesem nie erfahrenen neuesten Eindrucke überwältigt, jauchzt er in wonnigster Lebenslust auf, stürmt er der Geliebten entgegen. Wie ein ferner, dumpfer Traum liegt alles Vergangene nur noch vor seiner Seele; kaum weiß er sich seiner zu erinnern: nur eines gewahrt er noch, ein reizend holdes Weib, eine süße Jungfrau, die ihn liebte; und nur eines erkennt er in dieser Liebe, nur eines erkennt er in ihrer Entgegnung, — brünstiges, allverzehrendes Lebensfeuer. — Mit diesem Feuer, dieser Inbrunst, genoß er einst die Liebe der Venus, und unwillkürlich muß er erfüllen, was er ihr beim Abschiede frei gelobte: „gegen alle Welt fortan ihr mutiger Streiter zu sein“. Diese Welt säumt nicht, ihn zum Streite herauszufordern. In ihr, wo der Stolze an sich das Opfer vollbringt, was die Schwäche von ihm fordert, findet der Mensch für sein Dasein nur Berechtigung durch Anerkennung der Notwendigkeit einer unendlichen Vermittlung seiner unwillkürlichen Empfindungen für ihre Kundgebung durch den, alle Gestaltung beherrschenden Ausdruck der Sitte. Tannhäuser, der nur des unmittelbarsten Ausdruckes seiner aufrichtigsten, unwillkürlichsten Empfindungen mächtig ist, muß sich zu dieser Welt im schroffsten Gegensatze finden, und seinem Gefühle muß dies so stark bewußt werden, daß er, um seiner Existenz willen, auf Tod und Leben diesen seinen Gegensatz zu bekämpfen hat. Diese eine Notwendigkeit wird einzig nur noch von ihm empfunden, als es im Sängerkriege zum offenen Kampfe kommt; um ihr zu genügen, vergißt er alles um sich her, jede Rücksicht läßt er fahren: und doch kämpft sein Gefühl nur für seine Liebe zu Elisabeth, als er endlich hell und laut sich als Ritter der Venus bekennt. Hier steht

er auf der höchsten Höhe seines lebensfreudigen Triebes, und nichts vermag ihn in der Erhabenheit seiner Entzückung, mit der er einsam einer ganzen Welt trotzig entgegensteht, zu erschüttern, als die einzige Erscheinung, die gerade jetzt als gänzlich neu und nie noch wahrgenommen seine ganze Empfindung urplötzlich einnimmt: das Weib, das sich aus Liebe für ihn opfert. — Aus dem Übermaße der Wonne, das er in Venus' Armen genoß, sehnte er sich nach — Schmerz: diese tief menschliche Sehnsucht sollte ihn dem Weibe zuführen, das nun mit ihm leidet, wogegen Venus sich nur mit ihm freute. Sein Verlangen ist erfüllt, und fortan kann er nicht mehr leben ohne ebenso überschwengliche Schmerzen, als zuvor seine Freuden überschwenglich waren. Aber diese Schmerzen sind dennoch keine gesuchten, willkürlich aufgenommenen; sondern mit unwiderstehlicher Gewalt brachen sie durch das Mitgefühl in sein Herz ein, das nun mit der ganzen Energie seines Wesens sie bis zur Selbstvernichtung nährt. Hier nun äußert sich seine Liebe zu Elisabeth in dem ungeheueren Unterschiede von seiner Liebe zu Venus: sie, deren Blick er nicht ertragen kann, deren Wort ihm wie ein Schwert in die Brust dringt, sie muß er durch furchtbarste Martern um die Marter ihrer Liebe zu ihm zu versöhnen suchen, und wenn er diese Versöhnung im schmerzlichsten Todesaugenblicke auch von Ferne nur ahnen dürfte. — Wo gäb' es nun ein Leiden, das er nicht mit Lust ertrüge? Vor jener Welt, der er soeben noch als Todfeind siegesjubelnd gegenüberstand, wirft er sich mit williger Inbrunst in den Staub, um von ihren Füßen sich zertreten zu lassen. Nicht gleicht er so den Pilgern, die um ihres eigenen Heiles willen sich gemächliche Büßungen auferlegen: nur „um ihr die Träne zu versüßen, die sie um den Sünder geweint", sucht er unter den schrecklichsten Qualen den Weg zu seinem Heile, da dieses Heil in nichts anderm bestehen kann, als jene ihm geweinte Träne versüßt zu wissen. Wir müssen ihm glauben, daß mit solcher Inbrunst noch nie ein Pilger nach dem Heile verlangte; je aufrichtiger und vollständiger aber seine Zerknirschung, sein Bußgefühl und Heilungsverlangen war, desto furchtbarer mußte ihn nun auch der Ekel vor der Lüge und Herzlosigkeit übermannen, die sich ihm am Ziele des Heilweges darstellten. Gerade bei der höchsten Wahrhaftigkeit seiner Empfindung, die sich nicht auf ihn und sein be-

sonderes Seelenheil, sondern auf die Liebe zu einem andern Wesen, somit auf dies geliebte Wesen selbst bezog, mußte endlich sein Haß gegen diese Welt, die aus ihren Achsen hätte geraten müssen, wenn sie ihn und die Liebe freisprechen wollte, in die hellsten Flammen aufschlagen, und diese Flammen sind es, die als Gluten der Verzweiflung sein Herz durchbrennen. Als er von Rom wiederkehrt, ist es nur noch Grimm gegen eine Welt, die ihm wegen der höchsten Aufrichtigkeit seiner Empfindungen das Recht des Daseins abspricht; und nicht aus Sehnsucht nach Freude und Lust sucht er wieder den Venusberg auf, sondern der Haß gegen jene Welt, der er Hohn sprechen muß, die Verzweiflung treibt ihn dahin, um sich vor dem Blicke seines „Engels" zu verbergen, dessen „Träne zu versüßen" die ganze Welt ihm nicht den Balsam bieten konnte. — So liebt er Elisabeth; und diese Liebe ist es, die sie erwidert. Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte, das vermochte sie, indem sie der Welt zum Trotze den Geliebten in ihr Gebet schloß, und in heiligem Wissen von der Kraft ihres Todes, sterbend den Unseligen freisprach. Und sterbend dankt ihr Tannhäuser für diese empfangene höchste Liebesgunst. An seiner Leiche steht aber keiner, der ihn nicht beneiden müßte; und jeder, die ganze Welt, Gott selbst — muß ihn selig sprechen. —

Ich erkläre nun, daß keinem, selbst nicht dem bedeutendsten Schauspieler unsrer und der vergangenen Zeiten, die Aufgabe einer vollkommenen Darstellung des Tannhäuser, wie ich sie nach der voranstehenden Charakteristik verlange, zu lösen gelingen kann, und antworte nun der Frage, wie ich es für möglich halte, daß ein Opernsänger sie lösen solle, einfach dahin, daß eben nur der Musik der Entwurf solch einer Aufgabe geboten werden durfte, und nur, eben durch die Musik, ein dramatischer Sänger sie zu lösen imstande sein kann. Wo der Schauspieler in den Mitteln der Rezitation vergebens nach dem Ausdruck suchen würde, der ihm einen solchen Charakter gelingen lassen sollte, bietet sich dieser Ausdruck ganz von selbst in der Musik dem Sänger dar, und von diesem verlange ich daher nur, daß er mit rückhaltsloser Wärme auf die von mir ihm gebotene Aufgabe eingehe, um gewiß zu sein, daß er sie auch lösen werde. — Nur muß ich namentlich vom Sänger des Tannhäuser ein gänzliches Aufgeben und Vergessen seiner bisherigen Stellung

als Opernsänger verlangen; als solcher darf er gar nicht an die Möglichkeit einer Lösung der gestellten Aufgabe denken. Besonders auf unsern Tenorsängern haftet, vom Vortrage der gewöhnlichen Tenorpartien her, ein völliger Fluch, der sie uns gemeinhin nicht anders als unmännlich, weichlich und vollständig energielos erscheinen läßt. Sie sind, unter dem Einflusse und infolge einer gewöhnlich geradezu verbrecherischen Ausbildung ihres Stimmorganes, während der ganzen Dauer ihrer theatralischen Laufbahn so ausschließlich daran gewöhnt, sich nur mit den allerkleinlichsten Details der Gesangsmanier zu befassen und ihnen einzig ihre Aufmerksamkeit zu widmen, daß sie auf der Bühne selten zu etwas anderm gelangen, als sich entweder zu sorgen, ob jenes G oder As hübsch herauskommen werde, oder darüber sich zu freuen, daß das Gis oder A gehörig „gesessen“ hat. Neben diesen Sorgen und Freuden kennen sie gewöhnlich nichts als Vergnügen am Putz, und das Bemühen, mit Putz und Stimme zusammen nach Möglichkeit zu gefallen, vor allem um einer höheren Gage willen*. Ich gebe nun zu, daß ein bloßes Befassen mit einer Aufgabe, wie die meines Tannhäusers schon hinreichen werde, den Sänger über sich in Unruhe zu versetzen, und daß infolge dieser Unruhe er sich angelegen sein lassen werde, verschiedenes in seiner Bühnengewohnheit zu ändern; ich gehe sogar in meiner Voraussetzung so weit, zu hoffen, daß, wenn das Studium des Tannhäuser in der Weise geleitet wird, wie ich es angegeben habe, eine Veränderung in den Gewohnheiten und Begriffen des Sängers zugunsten der Aufgabe sich geltend machen werde, die ihn ganz von selbst auf das Richtige und Erforderliche hinleiten muß: nur dann aber kann ich einen durchaus günstigen Erfolg seiner Bemühungen erwarten, wenn diese Veränderungen zu einer vollständigen Revolution in ihm und seiner bisherigen Auffassungs- und Darstellungsweise führt, einer Revolution, bei welcher er sich bewußt wird, daß er für diese Aufgabe etwas ganz und gar andres zu sein hat, als

* Meine Mitteilungen richte ich so allgemeinhin an eine ganze Gattung, daß es mir natürlich unmöglich ist, zugleich die mancherlei Spezialitäten zu beachten, die mehr oder minder vom Wesen der Gattung abweichen, und ich muß daher hier notwendig in bezug auf vorhandene Gebrechen immer im Superlativ sprechen, der auf viele einzelne allerdings keine Anwendung finden kann.

er sonst war, der vollständige Gegensatz seines früheren Wesens. Er halte mir nicht entgegen, daß ihm auch schon Aufgaben geboten worden seien, die an seine Darstellungsgaben ungewöhnliche Anforderungen machten: ich kann ihm nachweisen, daß er mit dem, was er etwa bei den sogenannten dramatischen Tenorpartien der neueren Zeit sich aneignete, für den Tannhäuser ganz sicher nicht auskommen würde, da ich ihm beweisen könnte, daß z. B. in den Meyerbeerschen Opern der von mir gerügte Charakter der modernen Tenorsänger, bei der ganzen Anlage, für Mittel und Zweck mit höchster Klugheit als unveränderlich berücksichtigt worden ist. Wer mir also, auf seine bisherigen Erfolge in den genannten Opern gestützt, mit bloß demselben Aufwande von Darstellungskunst, der dort genügte, um die Opern allgemein aufgeführt und beliebt zu machen, den Tannhäuser darstellen wollte, der würde gerade das aus dieser Rolle machen, wovon sie das volle Gegenteil ist. Er würde vor allem im Tannhäuser nicht die Energie seines Wesens begreifen, und ihn zu einem haltungslosen, hin und herschwankenden, schwachen und unmännlichen Charakter machen, da für einen oberflächlichen Hinblick die Verführung zu einer solchen falschen Auffassungsweise (die ihn dem „Robert der Teufel" etwa verwandt erscheinen ließe) allerdings vorhanden sein dürfte. Nichts könnte aber das ganze Drama unverständlicher machen und den Hauptcharakter mehr entstellen, als wenn Tannhäuser schwach, oder gar ab und zu „gutmütig", bürgerlich fromm, und höchstens als mit einigen liederlichen Neigungen behaftet, dargestellt würde. Dies glaube ich mit der vorhergehenden Charakterisierung seines Wesens dargetan zu haben; und da ich alles Verständnis meines Werkes mir namentlich nur davon versprechen kann, daß die Hauptrolle dieser Charakterisierung entsprechend aufgefaßt und dargestellt werde, so möge der Sänger des Tannhäuser begreifen, welche ungewöhnliche Anforderung ich an ihn stelle, zu welchem freudigen Danke er mich aber auch verpflichten müsse, wenn er meine Absicht vollkommen verwirklicht. Ich erkläre ihm unumwunden, daß eine durchaus glückliche Darstellung des Tannhäuser das Höchste ist, was er in seiner Kunst leisten kann. —

Nach dieser ausführlichen Besprechung mit dem Sänger des Tannhäuser habe ich den Darstellern der übrigen Rollen wenig mehr zu sagen; denn alles ihm Mitgeteilte betrifft in der

Hauptsache sie alle. Die schwierigsten Aufgaben neben Tannhäuser fallen wohl den beiden Frauen, Venus und Elisabeth, zu. Namentlich wird die Venus nur dann glücken, wenn bei günstiger äußerer Disposition für diese Rolle, die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt, und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, daß sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert. Das Schwierige für die Elisabeth ist dagegen, daß die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit macht, ohne zu verraten, ein wie sehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl sie erst zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen konnte. — Die übrigen Partien der Männer sind minder schwer, und selbst Wolfram, dessen Aufgabe ich durchaus nicht für unbedingt leicht halten will, hat sich fast nur an die nächste Sympathie des feinfühlenderen Teiles unsres Publikums zu wenden, um des Gewinnes seiner Teilnahme sicher zu sein. Ihm hat die mindere Heftigkeit seines unmittelbaren sinnlichen Lebenstriebes gestattet, die Eindrücke des Lebens zum Gegenstande des sinnenden Gemütes zu machen; er ist somit vorzüglich Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor allem Mensch ist. Seine Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder als sein endliches tiefes Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuser, ihn zu einer der ansprechendsten Erscheinungen machen. Nur hüte sich der Sänger dieser Partie, den Gesang sich so leicht vorzustellen, als es oberflächlich den Anschein haben könnte: namentlich wird sein erster Gesang im „Sängerkriege“, der die Entwicklungsgeschichte der ganzen künstlerisch-menschlichen Lebensanschauung Wolframs enthält, für den Vortrag mit der feinfühligsten Sorgfalt und genauesten Erwägung des dichterischen Gegenstandes von ihm durchdacht werden müssen, und der größten Übung wird es bedürfen, das Organ zu dem nötigen mannigfaltigsten Ausdrucke zu stimmen, der einzig dem Stücke die richtige Wirkung verschaffen kann. — Überhaupt möchte ich mich schließlich noch ganz besonders von den „Darstellern“ an die „Sänger“ wenden, wenn ich einerseits nicht zu ermüden fürchten müßte, andererseits aber nicht annehmen dürfte, daß das bereits Gesagte hinreichend sei, auch nach

der Seite der Gesangskunst hin die Darsteller über meine Wünsche aufzuklären. —

---

So will ich denn nun diese Mitteilung schließen, allerdings mit dem traurigen Gefühle, nur sehr unvollkommen meinem Zwecke entsprochen zu haben, nämlich: durch sie die mir verwehrte, und doch gerade von mir für so notwendig erachtete, mündliche und persönliche Mitteilung an alle Betreffende zu ersetzen. Bei der tief von mir gefühlten Ungenügendheit dieses von mir eingeschlagenen Ausweges bleibt mir als Trost allein das Vertrauen auf den guten Willen meiner künstlerischen Genossen übrig, auf einen guten Willen, wie nie ein Künstler zur Ermöglichung seines Kunstwerkes ihn mehr bedurfte, als ich in meiner gegenwärtigen Lage. Mögen alle, an die ich mich richtete, diese meine besondere Lage wohl berücksichtigen, und namentlich auch der aus ihr notwendig mir erwachsenen Stimmung es beimessen, wenn ich hie und da mich vielleicht zu besorgt, zu ängstlich oder wohl auch zu mißtrauisch, streng und scharf äußerte. — In Betracht der Ungewöhnlichkeit einer solchen Mitteilung, wie der vorliegenden, muß ich mich wohl selbst auch darauf gefaßt machen, daß sie von vielen, an die sie gerichtet ist, gänzlich, oder doch zum großen Teile, unbeachtet, vielleicht auch unverstanden bleiben wird. Mit diesem Wissen kann ich daher sie nur für einen Versuch ansehen, den ich in die Welt hinein werfe wie ein Los, ungewiß ob es gewinnt oder verliert. Wenn ich jedoch auch nur bei Wenigen und Einzelnen vollkommen das erreiche, was ich beabsichtige, so soll dieses Gelungene mich für alles sonst Mißglückte reichlich entschädigen; und herzlich drücke ich den wackeren Künstlern im voraus die Hand, die es nicht verschmähten, mit mir sich näher und inniger zu befassen und zu befreunden, als dies für gewöhnlich in unserm heutigen Kunstweltverkehre angetroffen wird.

## Bemerkungen zur Aufführung

der Oper:

# „Der fliegende Holländer".

Vor allem habe ich, in bezug auf die genaue Übereinstimmung der szenischen Vorgänge mit dem Orchester, dem Dirigenten und Regisseure das zurückzurufen, was ich hierüber bereits für die Aufführung des „Tannhäuser" ihnen an das Herz legte. Namentlich bedürfen die Schiffe und die See einer außerordentlichen Aufmerksamkeit des Regisseurs: er findet alle nötigen Angaben an den entsprechenden Stellen des Klavierauszuges oder der Partitur. Die erste Szene der Oper hat die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuschauer möglich wird, die wunderbare Erscheinung des „fliegenden Holländers" selbst zu begreifen: sie muß daher mit vorzugsweiser Liebe behandelt werden; das Meer zwischen den Schären muß so wild als möglich dargestellt sein; die Behandlung des Schiffes kann nicht naturgetreu genug sein: kleine Züge, wie das Rütteln des Schiffes durch eine anschlagende starke Welle (zwischen den beiden Versen des Steuermannliedes) müssen sehr drastisch ausgeführt werden. Besondere Aufmerksamkeit fordert die Beleuchtung und ihr mannigfacher Wechsel: um die Nuancen des Wetters im ersten Akte wirksam zu machen, ist die geschickte Benutzung von gemalten Schleierprospekten, die bis in die Mitte der Bühne zu verwenden sind, unerläßlich. Da meine

Bemerkungen jedoch dem rein dekorativen Teile der Darstellung nicht besonders gelten sollen (für sie verweise ich auf das Szenarium von dieser Oper nach der Aufführung in dem Berliner Schauspielhause), so begnüge ich mich — wie gesagt — mit der Bitte um genaue Beachtung meiner zerstreuten szenischen Angaben, indem ich die Art der Aufführung derselben vor allem auch der Erfindungskraft des Dekorateurs und Maschinisten überlasse.

Lediglich wende ich mich daher an die Darsteller, und unter diesen vor allem an den Repräsentanten der schwierigen männlichen Hauptrolle „der Holländer". Von dem glücklichen Ausfalle dieser Hauptpartie hängt der wirkliche Erfolg der ganzen Oper einzig ab: es muß dem Darsteller derselben gelingen, das tiefste Mitleiden zu erregen und zu unterhalten, und dies wird er können, wenn er folgende Hauptcharakterzüge der Darstellung genau befolgt. —

Das Äußere seiner Erscheinung ist genügend angezeigt. Sein erster Auftritt ist ungemein feierlich und ernst: die zögernde Langsamkeit seines Vorschreitens auf dem festen Lande möge einen eigentümlichen Kontrast mit dem unheimlich schnellen Daherlaufen des Schiffes auf der See bieten. Während der tiefen Trompetentöne (H moll) ganz am Schlusse der Introduktion, ist er, auf einem von der Mannschaft ausgelegten Brette, vom Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeschritten: die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritte des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung, wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der Violoncelle und Bratschen: mit dem ersten Vierteile des dritten Taktes tut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen. Von hier an folgt seine fernere Bewegung der Unwillkür des weiteren Vortrages, doch nie möge sich der Darsteller zu auffallender Lebhaftigkeit im Hin- und Herschreiten verleiten lassen: eine gewisse grauenhafte Ruhe in der äußeren Haltung, selbst bei der leidenschaftlichsten inneren Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung, wird das Charakteristische

seiner Erscheinung zur geeigneten Wirkung bringen. Die ersten Phrasen werden ohne die mindeste Leidenschaftlichkeit, wie von einem Übermüden (fast genau im Takte, wie überhaupt das ganze Rezitativ) gesungen; bei den, mit bitt'rem Grimme gesungenen Worten: „ha, stolzer Ozean" usw. bricht er noch nicht in eigentliche Leidenschaft aus: mehr wie mit schrecklichem Hohne wendet er nur den Kopf halb nach dem Meere zurück. Während des Ritornells, nach: „doch ewig meine Qual", senkt er wieder, wie müde und traurig, das Haupt; die Worte: „euch, des Weltmeers Fluten" usw. singt er so vor sich hinstarrend. Für die mimische Begleitung des Allegros: „wie oft in Meeres tiefsten Grund"" usw. will ich den Sänger nicht allzu eng in der äußeren Bewegung beschränken, doch halte er auch hierbei immer noch meine Hauptweisung fest, bei größter und ergreifendster Leidenschaftlichkeit, beim schmerzlichsten Gefühle, mit dem er den Gesangvortrag zu beleben hat, für jetzt noch die möglichste Ruhe in der äußeren Haltung zu bewahren: eine, jedoch nicht zu breite, Arm- oder Handbewegung genüge für die einzelnen heftigen Akzente des Vortrages. Selbst noch die Worte: „Niemals der Tod, nirgends ein Grab!", die allerdings mit gewaltigster Betonung gesungen werden müssen, gehören mehr nur noch der Schilderung seiner Leiden an, als einem wirklichen, unmittelbaren Ausbruche seiner Verzweiflung: zu diesem kommt er erst mit dem folgenden, wofür daher die höchste Energie der Aktion aufgespart werden muß. Mit der Wiederholung der Worte: „dies der Verdammnis Schreckgebot!" hat er den Kopf und die ganze Haltung des Körpers etwas tief geneigt: so verbleibt er während der vier ersten Takte des Nachspieles; mit dem Tremolo der Violinen (Es) vom fünften Takte erhebt er, bei dauernder tiefer Haltung des übrigen Körpers, den Blick aufwärts gen Himmel; mit dem Eintritt des leisen Paukenwirbels, im neunten Takte des Nachspieles, gerät er in ein schauriges Zittern, die niedergehaltenen Fäuste ballen sich krampfhaft, die Lippen beben ihm, als er endlich (den starren Blick durchweg gen Himmel gerichtet) die Phrase: „Dich frage ich" usw. beginnt. Diese ganze, fast unmittelbare Anrede an den „Engel Gottes" muß, bei dem furchtbarsten Ausdrucke, mit dem sie gesungen wird, in der angegebenen Stellung (ohne auffallende andre Veränderung derselben, als der notwendige

Vortrag es an einzelnen Stellen erfordert) ausgeführt werden: wir müssen einen „gefallenen Engel" selbst vor uns sehen, der aus fürchterlichster Qual heraus der ewigen Gerechtigkeit seinen Grimm kundgibt. Endlich aber bei den Worten: „Vergeb'ne Hoffnung" usw. macht sich die ganze Kraft seiner Verzweiflung Luft: wütend richtet er sich auf, und mit der energischesten Aktion des Schmerzes stößt er, das Auge immer noch auf den Himmel gerichtet, alles „vergeb'ne Hoffen" von sich: er will nichts mehr von der verheißenen Erlösung wissen, und sinkt nun (mit dem Eintritte des Paukenwirbels und der Bässe) wie vernichtet zusammen. Bei dem Eintritte des Allegro-Ritornells beleben sich seine Züge wie zu einer neuen, grauenvoll letzten Hoffnung, der Hoffnung auf den Weltuntergang, an welchem doch auch er vergehen müsse. Dieses Schluß-Allegro bedarf jetzt der schrecklichsten Energie im Gesangsvortrage, wie in der mimischen Aktion; denn hier ist alles unmittelbarer Affekt. Der Sänger mache es aber doch möglich, dies ganze Tempo, trotz aller Gewalt des Vortrages, nur wie ein Zusammenfassen aller Kraft erscheinen zu lassen, die ihren stärksten, zermalmendsten Ausbruch erst auf den Worten: „Ihr Welten! endet euren Lauf!" usw. erhält. Hier muß die Erhabenheit des Ausdruckes auf ihrem höchsten Gipfel sein. Nach den Schlußworten: „ewige Vernichtung, nimm mich auf!" bleibt er in großer Stellung, fast wie eine Bildsäule, während des ganzen Fortissimos des Nachspieles, stehen: erst mit dem Eintritte des Pianos, während des dumpfen Gesanges aus dem Schiffsraume, läßt er allmählich in der Kraft der Stellung nach; die Arme sinken ihm; bei den vier Takten „espressivo" der ersten Violine senkt er matt das Haupt, und wankt unter den letzten acht Takten des Nachspieles nach der Felsenwand zur Seite hin: hier lehnt er sich mit dem Rücken an, und verbleibt nun, die Arme auf die Brust verschränkt, lange in dieser Stellung. —

Ich habe diese Szene so ausführlich besprochen, um an ihr zu zeigen, in welchem Sinne ich den „Holländer" dargestellt verlange, und welches Gewicht in der sorgfältigsten Übereinstimmung der Aktion mit der Musik liegt; im gleichen Sinne möge ferner der Darsteller seine ganze Rolle zu erfassen sich bemühen. Außerdem ist diese Arie aber auch das Schwierigste der Partie, und dieses namentlich deswegen, weil von dem Erfolge dieser

Szene das ganze weitere Verständnis des Gegenstandes für das Publikum abhängt: hat dieser Monolog vollkommen der Absicht gemäß den Zuhörer ergriffen und bestimmt, so ist für den wichtigsten Teil der fernere Erfolg des Ganzen gesichert, wogegen alles Nachstehende nicht imstande sein würde, das hier etwa Versäumte nachzuholen.

In der folgenden Szene mit Daland bleibt der „Holländer" zunächst in seiner zuvor angenommenen Stellung. Die Anreden Dalands vom Schiffe aus beantwortet er, indem er nur den Kopf ein wenig hebt. Als jener zu ihm auf das Land kommt, schreitet auch der Holländer mit vornehmer Ruhe etwas der Mitte zu. Sein ganzes Benehmen zeigt hier stille, ruhige Würde; sein Ausdruck ist gleichmäßig, edel, aber ohne irgendwelchen starken Akzent: er handelt und redet hier wie nach alter Gewohnheit: so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt; alles, auch die scheinbar absichtlichsten Antworten und Fragen, geschieht wie unwillkürlich; er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich, wie ermüdet, teilnahmslos und mechanisch ergibt. Ebenso unwillkürlich erwacht aber auch wieder seine Sehnsucht nach „Erlösung"; nach dem furchtbaren Ausbruche seiner Verzweiflung ist er jetzt milder, weicher geworden, und mit rührender Trauer spricht er seine Sehnsucht nach Ruhe aus. Die Frage: „hast du eine Tochter?" wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin; die enthusiastische Antwort Dalands: „fürwahr, ein treues Kind" reißt ihn dann plötzlich aber wieder zu der alten (so oft als einer vergebenen erkannten) Hoffnung hin: wie mit krampfhafter Hast ruft er: „sie sei mein Weib!" Die alte Sehnsucht erfaßt ihn wieder, und mit dem rührendsten Ausdrucke gibt er sich der (äußerlich ruhigen) Schilderung seiner Lage in dem Gesange: „ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich" hin. Die dann folgende warme Schilderung, welche der Vater von seiner Tochter entwirft, belebt im Holländer die alte Sehnsucht nach „Erlösung durch eines Weibes Treue" immer mehr, und steigert sich im Schluß-Allegro des Duettes bis zum leidenschaftlichsten Kampfe zwischen Hoffnung und Verzweiflung, in welchem die Hoffnung fast schon zu siegen scheint. —

Bei seinem ersten Auftreten vor Senta im zweiten Akte erscheint der Holländer in seiner äußeren Haltung wieder

durchaus ruhig und feierlich: all' seine leidenschaftlichen Empfindungen sind mit straffer Spannung in sein Inneres zurückgedrängt. Während der langen Dauer der ersten Fermate bleibt er regungslos unter der Tür stehen; mit dem Eintritte des Paukensolos schreitet er langsam nach dem Vordergrunde; mit dem achten Takte dieses Solos hält er an (die zwei Takte „accelerando" in den Streichinstrumenten beziehen sich auf Dalands Gebärde, der an der Türe noch verwunderungsvoll auf Sentas Begrüßung harrt, und diese mit einer Bewegung der geöffneten Arme, gleichsam ungeduldig, dazu auffordert); während der darauf folgenden drei Takte der Pauke schreitet der Holländer dann vollends bis in den äußersten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des folgenden regungslos stehen bleibt, sein Auge unverwandt auf Senta gerichtet. (Die abermalige Figur der Streichinstrumente bezieht sich auf die gesteigerte Wiederholung von Dalands Gebärde: bei dem Pizzicato auf der Fermate läßt dieser von der Aufforderung ab, und schüttelt verwundert den Kopf; mit dem Eintritte der Bässe nach der Fermate schreitet er nun selbst auf Senta zu.) — Das Nachspiel der Arie Dalands muß vollständig ausgeführt werden: während der ersten vier Forte-Takte wendet sich Daland sogleich mit Enschiedenheit zum Abgange; mit dem fünften und sechsten Takte macht er Halt und dreht sich wieder um; die folgenden sieben Takte begleiten sein, teils wohlgefälliges, teils neugierig erwartungsvolles Gebärdenspiel bei seiner abwechselnden Betrachtung des Holländers und Sentas; während der darauf folgenden zwei Takte der Bässe geht er kopfschüttelnd bis zur Türe; mit dem abermaligen Eintritte des Themas in den Blasinstrumenten steckt er den Kopf noch einmal herein, zieht ihn verdrießlich wieder zurück und schließt hinter sich die Türe, so daß er mit dem Eintritte des Fis dur-Akkordes in den Blasinstrumenten sich ganz entfernt hat. Der übrige Teil des Nachspieles, sowie das Ritornell des darauf folgendes Duettes, wird auf der Bühne vom vollständigsten, regungslosesten Schweigen begleitet: Senta und der Holländer, von den beiden entgegengesetzten Seiten des Vordergrundes aus, sind in ihrem beiderseitigen Anblicke festgebannt. (**Fürchten die Darsteller nicht, durch diese Situation zu langweilen:** es hat sich bewährt, daß gerade hierdurch die Zuschauer

am mächtigsten gefesselt und am geeignetsten auf die folgende Szene vorbereitet wurden.)

Der ganze folgende E dur-Satz ist nun vom Holländer, beim gefühlvollsten und ergreifendsten Gesangsvortrage, äußerlich mit vollkommener Ruhe der Stellung durchzuführen; nur die Hände und Arme (und auch dies sparsam) möge er zur Unterstützung der schärfsten Akzente verwenden. — Mit den zwei Takten des Paukensolos vor dem folgenden Tempo Emoll rührt sich erst der Holländer, um Senta etwas näher zu treten: mit einer gewissen Befangenheit und traurigen Höflichkeit schreitet er während des kleinen Ritornells einige Schritte nach der Mitte. (Dem Dirigenten muß ich hier bemerken, daß mir die Erfahrung gezeigt hat, wie ich mich bei der Tempobezeichnung „un poco meno sostenuto" irrte: das große vorangehende Tempo ist zwar in seinem Beginne — namentlich im ersten Solo des Holländers — ziemlich langsam; nach und nach belebt es sich bis zum Schlusse unwillkürlich aber so, daß mit dem E moll notwendig wieder etwas zurückgehalten werden muß, um wenigstens dem Anfange dieses Satzes den nötigen, feierlich ruhigen Ausdruck zu geben. Die viertaktige Phrase muß sogar in der Weise zögernd vorgetragen werden, daß der vierte Takt im starken „ritenuto" gespielt wird: dies wiederholt sich in der ersten Gesangsphrase des Holländers). Mit dem neunten und zehnten Takte schreitet der Holländer, während des Paukensolos, wieder einen und zwei Schritte näher an Senta heran. Mit dem elften und zwölften Takte möge das Tempo aber etwas straffer angezogen werden, so daß auf dem H moll: „du könntest dich" usw. das eigentlich gemeinte, zwar gemäßigte, aber doch weniger geschleppte Tempo eintritt, das für das Weitere ungestört festgehalten werden soll. Bei dem più animato: „so unbedingt, wie ?" usw. verrät nun der Holländer, welchen belebenden Eindruck die erste wirkliche Rede Sentas auf ihn hervorgebracht hat: er muß diese Stelle bereits in großer Rührung singen. Der leidenschaftliche Ausruf Sentas aber: „o, welche Leiden! Könnt' ich Trost ihm bringen!" erschüttert ihn auf das tiefste: voll staunender Verwunderung erbebt er bei den leisen Worten: „welch' holder Klang im nächtlichen Gewühl?" Mit dem molto più animato ist er seiner kaum mehr mächtig; er singt mit dem leidenschaftlichsten Feuer, und

bei den Worten: „Allmächtiger, durch diese sei's!" stürzt er auf das Knie. Mit dem agitato (H moll) reißt er sich heftig vom Boden auf: seine Liebe zu Senta äußert sich sogleich in der furchtbarsten Angst für ihr eigenes Schicksal, dem sie sich aussetzt, indem sie ihm die Hand zur Rettung reicht. Wie ein gräßlicher Vorwurf kommt es über ihn, und in der leidenschaftlichen Abmahnung von der Teilnahme an seinem Schicksale wird er ganz und gar wirklicher Mensch, während er bisher oft noch meist nur den grauenhaften Eindruck eines Gespenstes machte. Hier gebe sich also der Darsteller auch in der äußeren Haltung ganz der menschlichsten Leidenschaft hin: wie vernichtet sinkt er mit den letzten Worten: „nennst ew'ge Treue du nicht dein!" vor Senta zusammen, so daß Senta wie ein Engel erhaben über ihm steht, als sie ihn mit dem folgenden darüber versichert, was sie unter Treue verstehe. — Im darauf eintretenden Allegro molto richtet der Holländer, während des Ritornells, in feierlicher Rührung und Erhebung sich hoch auf: sein Gesang steigert sich bis zum erhabensten Siegesgesange. Über alles Weitere kann kein Mißverständnis mehr obwalten: in seinem letzten Auftritte im dritten Akte ist alles Leidenschaft, Schmerz und Verzweiflung. Besonders empfehle ich, die Rezitativ-Phrasen nie zu dehnen, sondern alles im lebhaftesten, drängendsten Tempo zu nehmen. —

Die Rolle der Senta wird schwer zu verfehlen sein: nur vor einem habe ich zu warnen: möge das träumerische Wesen nicht im Sinne einer modernen, krankhaften Sentimentalität aufgefaßt werden! Im Gegenteile ist Senta ein ganz kerniges nordisches Mädchen, und selbst in ihrer anscheinenden Sentimentalität ist sie durchaus naiv. Gerade nur bei einem ganz naiven Mädchen konnten, umgeben von der ganzen Eigentümlichkeit der nordischen Natur, Eindrücke, wie die der Ballade vom „fliegenden Holländer" und des Bildes des bleichen Seemannes, einen so wunderstarken Hang, wie den Trieb zur Erlösung des Verdammten, hervorbringen: dieser äußert sich bei ihr als ein kräftiger Wahnsinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen zu eigen sein kann. Es ist beobachtet worden, wie norwegische Mädchen mit so starker Gewalt empfanden, daß der Tod durch plötzliche Erstarrung des Herzens bei ihnen vorkam. So ungefähr möge es sich auch mit dem scheinbar „Krankhaften"

bei der bleichen Senta verhalten. — Auch Erik soll kein sentimentaler Winsler sein: er ist im Gegenteile stürmisch, heftig und düster, wie der Einsame (namentlich der nordischen Hochlande). Wer seine „Cavatine" im dritten Akte irgendwie süßlich vortrüge, würde mir einen üblen Dienst erweisen, wogegen sie wohl Wehmut und Trauer atmen soll. (Alles was in diesem Stücke zu einer falschen Auffassung berechtigen dürfte, wie die Falsett-Stelle und die Schlußkadenz, bitte ich dringend zu ändern oder auszulassen.) — Noch ersuche ich den Darsteller des Daland, diese Rolle ja nicht in das eigentlich Komische hinüber zu ziehen: er ist eine derbe Erscheinung des gemeinen Lebens, ein Seefahrer, der um des Gewinnes willen Stürmen und Gefahren trotzt, und bei dem z. B. der — gewissermaßen so erscheinende — Verkauf seiner Tochter an einen reichen Mann durchaus nicht als lasterhaft erscheinen darf: er denkt und handelt, wie Hunderttausende, ohne im mindesten etwas Übles dabei zu vermuten.

# Programmatische Erläuterungen.

## 1.

## Beethovens „heroische Symphonie“.

Diese höchst bedeutsame Tondichtung — die dritte Symphonie des Meisters, und das Werk, mit welchem er zuerst seine ganz eigentümliche Richtung einschlug — ist in vielen Beziehungen nicht so leicht zu verstehen, als es ihre Benennung vermuten ließe, und zwar gerade weil der Titel „heroische Symphonie“ unwillkürlich verleitet, eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen historisch dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt sehen zu wollen. Wer mit einer solchen Erwartung sich zum Verständnisse dieses Werke anläßt, wird zunächst verwirrt und endlich enttäuscht werden, ohne in Wahrheit zu einem Genusse gelangt zu sein. Wenn ich mir daher erlaube, die Ansicht, die ich mir selbst von dem dichterischen Inhalte dieser Tonschöpfung gewonnen habe, so gedrängt wie möglich hier mitzuteilen, so geschieht dies in dem aufrichtigen Glauben, manchen Zuhörern der bevorstehenden Aufführung der „heroischen Symphonie“ ein Verständnis zu erleichtern, das sie selbst sich nur bei öfter wiederholter Anhörung besonders lebenvoller Aufführungen des Werkes würden verschaffen können.

Zunächst ist die Bezeichnung „heroisch“ im weitesten Sinne zu nehmen und keineswegs nur etwa als auf einen militärischen

Helden bezüglich aufzufassen. Begreifen wir unter „Held" überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mitteilen läßt. Den künstlerischen Raum dieses Werkes füllen all' die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie, nach aufrichtigster Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischesten Kraft vermählenden, Abschluß ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke.

Der erste Satz umfaßt, wie in einem glühenden Brennpunkte, alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten, jugendlich tätigsten Affekte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmut und Wehmut, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbstgefühl, wechseln und durchdringen sich so dicht und unmittelbar, daß, während wir alle diese Empfindungen mitfühlen, keine einzelne von der andern sich merklich loslösen kann, sondern unsre Teilnahme sich immer nur dem einen zuwenden muß, der sich uns eben als allempfindungsfähiger Mensch mitteilt. Doch gehen alle diese Empfindungen von einer Hauptfähigkeit aus, und diese ist die Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Äußerung der Überfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstückes: sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zu vernichtender Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu sehen, einen Titanen, der mit den Göttern ringt.

Diese zerschmetternde Kraft, die uns mit Entzücken und Grauen zugleich erfüllt, drängte nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserm Gefühle im zweiten Satze der Symphonie sich kundgibt. Der Tondichter kleidet diese Kundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer be-

wegte Empfindung teilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: eine ernste männliche Wehmut läßt sich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Träne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Ausrufe an. Aus dem Schmerze entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen im Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unsre vollste Kraft zusammen: wir wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nun auf dem starken Wogen eines mutigen männlichen Herzens. Wem wäre es möglich, in Worten die unendlich mannigfaltigen, aber eben unaussprechlichen Empfindungen zu schildern, die vom Schmerz bis zur höchsten Erhebung, und von der Erhebung bis zur weichsten Wehmut, bis zum letzten Aufgehen in ein unendliches Gedenken, sich berühren? Nur der Tondichter vermochte dies in diesem wunderbaren Stücke.

Die Kraft, der — durch den eigenen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Übermut genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer mutigen Heiterkeit. Das wilde Ungestüm in ihr hat sich zur frischen, munteren Tätigkeit gestaltet; wir haben jetzt den liebenswürdigen, frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinschreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner erschallen läßt; und was er bei alledem empfindet, das teilt uns der Meister in dem rüstig heiteren Tonbilde mit, das läßt er uns von jenen Jagdhörnern endlich selbst sagen, die der schönen, fröhlichen, doch auch weichgefühlvollen Erregung des Menschen selber den musikalischen Ausdruck geben. In diesem dritten Satze zeigt uns der Tondichter den empfindungsvollen Menschen von der Seite, welche derjenigen entgegengesetzt ist, von der er ihn uns im vorangehenden zweiten Satze zeigte: dort der tief und kräftig leidende, — hier der froh und heiter tätige Mensch.

Diese beiden Seiten faßt der Meister nun in dem vierten — letzten — Satze zusammen, um uns endlich den ganzen, harmonisch mit sich einigen Menschen in den Empfindungen zu zeigen, in denen selbst das Gedenken des Leidens sich zu Trieben edler Tätigkeit gestaltet. Dieser Schlußsatz ist das nun

gewonnene, klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Wie wir dort alle menschlichen Empfindungen in den unendlich mannigfaltigsten Äußerungen bald sich durchdringen, bald heftig verschiedenartig sich von sich abstoßen sahen, so einigt sich hier diese mannigfaltige Unterschiedenheit zu einem, alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohltuender, plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt, und der unendlichsten Entwicklung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein all' die zarteren und weicheren Empfindungen, die sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes entwickeln, welches endlich an dem — durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden — männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltiger Teilnahme sich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart. Diese Macht bricht an dem Schlusse des Satzes sich volle, breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an, und in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier ist es, wo noch einmal dieses Herz das Gedenken des Lebensschmerzes äußert: hoch schwillt die liebeerfüllte Brust, — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt, wie Wonne und Weh, als rein menschliches Gefühl, ein und dasselbe sind. Noch einmal zuckt das Herz, und es quillt die reiche Träne edler Menschlichkeit; doch aus dem Entzücken der Wehmut bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze, volle Mensch uns jauchzend das Bekenntnis seiner Göttlichkeit zuruft.

Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unaussprechliche kundzutun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte.

2.

## Beethovens Ouvertüre zu „Coriolan".

Dieses verhältnismäßig wenig gekannte Werk des großen Tondichters ist jedenfalls eine seiner bedeutendsten Schöpfungen, und niemand, der den dargestellten Gegenstand genau kennt, wird beim Anhören einer guten Aufführung desselben ohne die tiefste Ergriffenheit verbleiben. Ich erlaube mir daher diesen Gegenstand so zu bezeichnen, wie ich ihn in der Darstellung des Tondichters selbst ausgedrückt gefunden habe, um den mir gleich Fühlenden denselben erhabenen Genuß zu bereiten, den ich aus diesem Werke gewann.

Coriolan, den unbändig kräftigen, zur Heuchelei der Demut unfähigen, aus seiner Vaterstadt darob verbannten, und im Bunde mit ihren Feinden diese Stadt bis zur Vernichtung bekämpfenden, wie er, von Mutter, Weib und Kind gerührt, endlich der Rache entsagt, und von seinen Verbündeten für den hierdurch begangenen Verrat an ihnen mit dem Tode bestraft wird, — diesen Coriolan darf ich als allgemein bekannt voraussetzen. Aus dem ganzen, an beziehungsvollen Verhältnissen reichen, politischen Gemälde, dessen Darstellung, wie sie dem Dichter erlaubt war, dem Musiker durchaus verwehrt blieb — weil dieser nur Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften und deren Gegensätze, nicht aber irgendwie politische Verhältnisse ausdrücken kann —, griff Beethoven für seine Darstellung nur eine einzige, allerdings die entscheidendste Szene heraus, um an ihr den wahren, rein menschlichen Gefühlsgehalt des ganzen, weitausgedehnten Stoffes, wie in seinen Brennpunkt zu fassen und zur ergreifendsten Mitteilung an das wiederum rein menschliche Gefühl zu bringen. Dies ist die Szene zwischen Coriolan, seiner Mutter und seinem Weibe im Kriegslager vor den Toren der Vaterstadt. — Können wir, ohne im mindesten zu irren, fast alle symphonischen Werke des Meisters dem plastischen Gegenstande ihres Ausdruckes nach als Darstellungen von Szenen zwischen Mann und Weib auffassen, und dürfen wir den Urtypus solcher Szenen im wirklichen Tanze selbst finden, aus welchem das musikalische Kunstwerk der Symphonie in Wahrheit hervorgegangen ist, so haben wir hier eine solche

Szene nach einem möglichst erhabenen und erschütternden Inhalte vor uns. Das ganze Tonstück könnte füglich als musikalische Begleitung einer pantomimischen Darstellung selbst gelten, nur in dem Sinne, daß die Begleitung zugleich die ganze dem Gehöre wahrnehmbare Sprache kundgibt, deren Gegenstand wir in der Pantomime uns wiederum als dem Auge vorgeführt denken müssen.

Die ersten Züge des Tonstückes führen uns zunächst die Gestalt des Mannes selbst vor: ungeheure Kraft, unbändiges Selbstgefühl und leidenschaftlicher Trotz äußern sich als Zorn, Haß, Rache, vernichtungssüchtiger Mut. Uns braucht nur der Name „Coriolanus" genannt zu werden, um uns mit einem Zauberschlage seine Gestalt erblicken, die Empfindungen seines ungestümen Herzens unwillkürlich mitempfinden zu lassen. Dicht neben ihm stellt sich nun das Weib dar: Mutter, Frau und Kind. Anmut, Milde und sanfte Würde treten dem trotzigen Manne gegenüber, um durch kindliche Bitte, weibliches Flehen und mütterliche Ermahnung das Herz des Stolzen von seinem Zerstörungsmute abzuwenden. — Coriolan kennt die Gefahr, die seinen Trotz bedroht: seine Heimat sandte ihm den gefährlichsten Fürsprecher. All' den klugen und sittsamen Politikern daheim fühlte er sich mächtig in kalter Verachtung den Rücken zu wenden; ihre Botschaften richten sich an seinen politischen Verstand, an seine staatsbürgerliche Klugheit: ein Wort des Hohnes über ihre Feigheit hatte sie ihm unnahbar gemacht. Aber hier wandte sich das Vaterland an sein Herz, an sein unwillkürliches, rein menschliches Gefühl, und gegen diesen Angriff hat er keine andre Waffe als — Verwahrung seines Blickes, seines Ohres gegen die unwiderstehliche Erscheinung. — So versucht er bei der ersten Kundgebung der Bittenden Blick und Ohr hastig abzuwenden; wir sehen die ungestüme Gebärde, mit der er das Flehen des Weibes unterbricht und das Auge verschließt, — um dennoch die jammervolle Klage hören zu müssen, die dem Abgewandten nachtönt. — Im tiefsten Inneren seines Herzens beginnt der Wurm der Reue den Trotz des Riesen zu benagen. Aber furchtbar wehrt sich dieser Trotz; von dem ersten Bisse des Wurmes aufgestachelt, bricht er in rasenden Schmerz aus, und sein gewaltigstes Toben, sein entsetzlichstes Aufzücken, decken uns die wütende Größe des rachsüchtigen Trotzes selbst, zu-

gleich mit der brennenden Gewalt des Schmerzes auf, mit dem er durch den Zahn der Reue verwundet worden ist. Von dieser schrecklichen Kundgebung tief ergriffen, sehen wir das Weib in Schluchzen und Verzagen ausbrechen; kaum wagt sich die Bitte mehr aus der Brust hervor, die nun von Mitgefühl für den wütenden Schmerz des Mannes gemartert wird. Furchtbar wogt und schwankt die Gefühlsschlacht hin und her; wo das Weib nur schroffen Hochmut erwartete, muß es jetzt in der Kraft des Trotzes das gräßlichste Leiden selbst gewahren. — Dieser Trotz ist aber nun zur einzigen Lebenskraft des Mannes geworden: Coriolan, ohne seine Rache, ohne seinen vernichtenden Grimm, ist nicht mehr Coriolan, und er muß aufhören zu leben, wenn er seinen Trotz aufgibt. Dieser ist das Band, das seine Lebensmöglichkeit zusammenhält; der verbannte Empörer und Verbündete der Vaterlandsfeinde kann nicht wieder werden, was er war: seine Rache fahren lassen, heißt sein Dasein fahren lassen, — der Vernichtung der Vaterstadt entsagen, sich selbst vernichten. Mit der Verkündigung dieser ihm einzig gelassenen furchtbaren Wahl tritt er nun dem Weibe entgegen. Er ruft ihm zu: „Rom oder ich! Eines muß fallen!“ Nochmals zeigt er sich hier in der ganzen Erhabenheit seines zermalmenden Grimmes. Und hier gewinnt das Weib wieder die Macht der Bitte: Milde! Versöhnung! Friede! — fleht es ihn an. Ach, es versteht ihn nicht, es begreift nicht, daß Friede mit Rom — sein Untergang heißt! Doch des Weibes Klage zerreißt sein Herz; nochmals wendet er sich ab, um den schrecklichen Kampf zwischen seinem Trotze und der Notwendigkeit der Selbstvernichtung zu kämpfen. In dem martervollen Schwanken hält er dann mit gewaltsamem Entschlusse ein, und — sucht nun selbst den Anblick des teueren Weibes auf, um in seinen flehenden Gebärden mit schmerzlicher Wollust sein Todesurteil zu lesen. Da schwillt ihm von diesem Anblicke mächtig die Brust, alles Schwanken und Stürmen des Inneren drängt sich in einen großen Entschluß zu sammen; das Selbstopfer ist beschlossen: — Friede und Versöhnung! — Die ganze Kraft, die der Held bisher auf die Vernichtung des Vaterlandes richtete, die tausend Schwerter und Pfeile seines Hasses und Rachegrimmes, sie faßt er mit furchtbar gewaltiger Hand zu einer Spitze zusammen, und diese — stößt er sich in das eigene Herz. Getroffen vom

eigenen Todesstoße bricht der Koloß zusammen: zu den Füßen des Weibes, das ihn um Frieden flehte, hauchte er sterbend den letzten Atemzug aus.

So dichtete Beethoven in Tönen den Coriolan.

3.

## Ouvertüre zum „fliegenden Holländer“.

Das furchtbare Schiff des „fliegenden Holländers“ braust im Sturme daher; es naht der Küste und legt am Lande an, wo seinem Herren dereinst Heil und Erlösung zu finden verheißen ist; wir vernehmen die mitleidsvollen Klänge dieser Heilsverkündigung, die uns wie Gebet und Klage erfüllen: düster und hoffnungslos lauscht ihnen der Verdammte; müde und todessehnsüchtig beschreitet er den Strand, während die Mannschaft, matt und lebensübernächtig, in stummer Arbeit das Schiff zur Ruh' bringt. — Wie oft erlebte der Unglückliche schon ganz das gleiche! Wie oft lenkte er sein Schiff aus den Meerfluten nach dem Strande der Menschen, wo ihm nach jeder siebenjährigen Frist zu landen vergönnt war; wie oft wähnte er das Ende seiner Qual erreicht, und ach! — wie oft mußte er furchtbar enttäuscht sich wieder aufmachen zur wahnsinnig irren Meerfahrt! Seinen Untergang zu erzwingen, wütete er hier mit Flut und Sturm gemeinsam wider sich: in den gähnenden Wogenschlund stürzte er sein Schiff, — doch der Schlund verschlang es nicht; zur Brandung trieb er es an die Felsenklippe, — doch die Klippe zerschellte es nicht. All' die schrecklichen Gefahren des Meeres, deren er einst in wilder Männertatengier lachte, jetzt lachen sie seiner — sie gefährden ihn nicht: er ist gefeit und verflucht, in alle Ewigkeit auf der Meereswüste nach Schätzen zu jagen, die ihn nicht erquicken, nie aber zu finden, was ihn einzig erlöste! — Rüstig und gemächlich streicht ein Schiff an ihm vorbei; er vernimmt den lustig traulichen Gesang der Mannschaft, die auf der Rückfahrt sich der nahen Heimat freut: Grimm faßt ihn bei diesem heiteren Behagen; wütend jagt er im Sturm vorbei, schreckt und scheucht die

Frohen, daß sie in Angst verstummen und fliehen. Aus furchtbarem Elend schreit er da auf nach Erlösung: in die grauenvolle Männeröde seines Daseins soll nur — ein Weib ihm das Heil bringen können! Wo, in welchem Lande weilt die Retterin? Wo schlägt seinen Leiden ein fühlendes Herz? Wo ist sie, die ihn nicht flieht in Grausen und Schreck, wie diese feigen Männer, die bang das Kreuz vor seiner Ankunft schlagen? — Da bricht ein Licht in die Nacht; wie ein Blitz zuckt es durch seine gequälte Seele. Es verlischt, und wieder strahlt es auf; der Seemann faßt den Leuchtstern fest ins Auge und steuert rüstig durch Flut und Woge auf ihn zu. Was ihn so mächtig zieht, es ist der Blick eines Weibes, der voll erhabener Wehmut und göttlichen Mitgefühls zu ihm dringt. Ein Herz erschloß seine unendlichste Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten: es muß sich ihm opfern, vor Mitgefühl brechen, um mit seinem Leiden sich zu vernichten. Vor dieser göttlichen Erscheinung bricht der Unselige zusammen, wie sein Schiff in Trümmer zerschellt; der Meeresschlund verschlingt dies: doch den Fluten entsteigt er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröte erhabenster Liebe zugeleitet.

4.

## Ouvertüre zu „Tannhäuser".

Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, schwillt dann zum mächtigen Ergusse an, und entfernt sich endlich. — Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges. — Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die verführerischen Zauber des „Venusberges", die in nächtlicher Stunde denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes, sinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz

jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen. — Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgibt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischesten Dämmerscheine vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheißt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. — Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. — Wie auf seinen Zauberruf tut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf; ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen die Bacchantinnen daher und reißen in ihrem wütenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit rasender Glut umschlingt, und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nichtmehrseins, mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Atem unselig sinnlicher Liebeslust, über die Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundtat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. — Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede

vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.

5.

## Vorspiel zu „Lohengrin“.

Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnte sich das unertötbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales“ geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab, und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte.

Diese wunderwirkende Niederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des „Lohengrin“ — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande

einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen. — Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren, und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelsschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgibt und immer ersichtlicher dem Erdentale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schoße: entzückende Düfte wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder, und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachstume erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der „Gral" aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Atemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdental verbreitet, und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend,

die Engelschar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von neuem der Welt zu; den „Gral" ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.

## Über Franz Liszt's

# Symphonische Dichtungen.

(Brief an M. W.)

* * *

Ich bin es Ihnen fast schuldig mich etwas ausführlicher über unsern Freund und seine neuen Orchesterkompositionen mit Ihnen zu unterhalten; mündlich geschieht so etwas doch immer nur aphoristisch, und leider wäre mir dies jetzt auch so bald nicht wieder möglich. Der Wunsch, den Sie mir verschiedene Male ausdrückten, mich einmal recht bestimmt und besonnen über Liszt urteilen zu hören, sollte mich, wenn ich ihn jetzt erfüllen will, eigentlich in Verlegenheit setzen, da Sie wissen, daß nur Feinde die Wahrheit sagen, das Urteil eines Freundes, und noch dazu eines Freundes, der dem andern das verdankt, was ich Liszt zu verdanken habe, aber notwendig der Parteilichkeit so verdächtig erscheinen muß, daß ihm beinahe gar kein Wert beizulegen sei. Doch mache ich mir hierüber wenig Bedenken; denn mir scheint, es sei dies eine der Maximen, mit denen die Welt der Mittelmäßigkeit, oder, wie Sie sie witzig nannten, der „Mediokratie", von der energischen Klugheit des Neides bestimmt, sich wie mit unantastbaren Schutzwällen umgeben hat, von denen aus sie dem Bedeutenden zuruft: halt, bis ich, dein natürlicher Feind, dich erkannt! Hingegen will ich mich an die

Erfahrung halten, daß, wer auf die Anerkennung seiner Feinde wartet, um über sich ins klare gebracht zu werden, zwar viel Geduld, aber wenig Motiv zum Selbstvertrauen haben muß. Nehmen Sie daher, was ich Ihnen mitteile, als das Zeugnis eines Menschen an, den nichts als ein volles Herz zum Reden bringen kann, und der deshalb auch so zuversichtlich spricht, als ob es entweder gar keine Maximen in der Welt gäbe, oder als ob alle für ihn wären.

Aber etwas andres macht mir Verlegenheit: nämlich was ich Ihnen eigentlich schreiben soll? Sie waren Zeuge der wunderbaren Erhebung, in die mich Liszt durch den Vortrag und die Vorführung seiner neuen Werke versetzte. Sie sahen mich, als ich nur Ergriffenheit und Freude darüber war, daß endlich so etwas geschaffen und mir mitgeteilt werden konnte. Gewiß bemerkten Sie auch, wie karg ich oft dabei mit Worten war, und Sie hielten dies gewiß nur für das Schweigen des Tiefergriffenen? Dies war es allerdings zunächst; doch muß ich Ihnen sagen, daß dies Schweigen bei mir jetzt auch durch Bewußtsein bestimmt wird, nämlich durch die immer gründlicher gewonnene Einsicht, daß das Wesentlichste und Eigenste unsrer Anschauungen gerade in dem Maße unmitteilbar ist, als diese an Ausdehnung und Tiefe gewinnen, und dadurch dem Medium der Sprache sich entziehen, — der Sprache, die ja uns nicht gehört, sondern die uns als ein Fertiges von außen gegeben wird, um uns damit im Verkehre mit einer Welt zu helfen, welche uns im Grunde nur dann genau verstehen kann, wenn wir uns ganz auf den Boden des gemeinen Lebensbedürfnisses stellen. Je mehr nun unsre Anschauungen von diesem Boden sich entfernen, desto mühsamer wird aller Ausdruck, bis der Philosoph auf die Gefahr hin, überhaupt verstanden zu werden, die Sprache eigentlich nur noch in ihrem umgekehrten Sinne gebraucht, oder der Künstler zu dem, dem gemeinen Leben gänzlich unbrauchbaren, wunderbaren Werkzeuge seiner Kunst greift, um sich für das einen Ausdruck zu schaffen, was selbst dann aber noch — in den günstigsten Fällen — eigentlich immer nur wieder von denen verstanden wird, welche die Anschauung selbst mit ihm teilen. Unstreitig ist nun die Musik das, jener der Sprache unmitteilbaren Anschauung entsprechendste Medium, und man könnte das innerste Wesen aller Anschauung eigentlich Musik

nennen. War nun, als Liszt mir seine Werke vorführte, von mir jene einzig der Musik mögliche Mitteilung empfangen, so war eben alles erfüllt, und es mußte mir nicht nur töricht, sondern unmöglich erscheinen, mich über das aussprechen zu wollen, was deswegen Musik geworden war, weil es sich nicht aussprechen läßt. Wer hat nicht schon versucht, musikalische Eindrücke durch Worte zu bezeichnen? Nur diejenigen dürfen sich einbilden, damit glücklich gewesen zu sein, die den wahren Eindruck gar nicht empfingen; wer dieses Eindruckes aber so voll war, wie z. B. Liszt, wenn er über Musik schrieb, der hat in seinen Versuchen gerade auch mit den ungeheueren Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, wie er, und nachdem er das Unmögliche durch eine Kunst des sprachbildlichen Ausdruckes, wie sie eben nur wieder dem genialen Musiker sich zu Gebote stellen konnte, zu ermöglichen gesucht hatte, einsehen zu müssen, daß er dadurch doch eben wieder nur dem gleichverstehenden Musiker sich verständlich gemacht, am allerwenigsten aber dem rein literarischen Leser; denn dieser hat gerade Liszt damit gelohnt, daß er seine Sprache und seine Phrase als unverständlich, ungenießbar, überschwenglich usw. zurückwies.

Was soll ich Ihnen also sagen? Es wird im ganzen wohl eben nur mit einer etwas umständlich motivierten Ausführung der Unmöglichkeit, etwas zu *sagen*, seine Bewenden haben müssen. Doch wird dies immer mehr den eigentlichen Kern des Gegenstandes betreffen; zur Bezeichnung der der Außenwelt zugekehrten Bedeutung des Kunstwerkes, des formellen Teiles desselben, haben ja unsre Ästhetiker und Kunstkenner einen so reichen Vorrat von Ausdrücken und Ausdrucksweisen zusammengebracht, daß man wahrlich nicht eher in Verlegenheit kommt, als dann, wenn es sich darum handelt, das zu bezeichnen, was allen jenen Herren eben nicht zur Wahrnehmung gekommen ist. Somit will ich Sie denn über die Seite der Lisztschen Werke unterhalten, womit diese jener Welt zugekehrt und möglicherweise erkennbar sind. Damit müssen Sie sich aber begnügen, für alles übrige verweise ich Sie — auf mein stummes Schweigen bei der Anhörung.

So beginne ich denn vom Alleräußerlichsten, von dem, für was die Welt Liszt ansieht. Sie kennt ihn als Virtuosen, im Zuge der glänzendsten und erfolgreichsten Laufbahn als

solcher; und das ist ihr genug, um zu wissen, woran sie mit ihm sei. Nun wird sie aber durch Liszts Zurücktreten von dieser Laufbahn und durch sein bestimmtes Auftreten als Komponist gestört: was soll sie davon halten? Vor allem unbequem ist es, daß das nicht schon einmal dagewesen ist, und zwar bei einem klassisch gewordenen Musiker. Indessen ist es doch wohl schon vorgekommen, daß z. B. ein reich gewordener Virtuos sich schließlich auch dem Ehrgeize überläßt, als Komponist etwas gelten zu wollen; man hat das als erlaubte Schwäche verziehen, und so ist man denn auch jetzt daran, seine jetzige Komponierlaune dem gefeierten Klavierhelden zu verzeihen, natürlich mit dem Bedauern, daß er nicht lieber doch spiele. Hierbei ist man so gütig, seine großen neuen Tonschöpfungen mit Stillschweigen zu übergehen, und nur sehr erbitterte Wächter der klassischen Musik vergaßen sich, der üblen Laune den Zügel schießen zu lassen. Möge uns das nicht verwundern; es wäre wirklich bedenklich, wenn es sich plötzlich anders gezeigt hätte. Wer von uns war im Beginn nicht wirklich auch befangen? Und doch müssen wir uns deshalb den Vorwurf machen, zuvor nicht schon innig genug auf Liszts Wesen eingegangen, oder mindestens uns nicht klar genug darüber geworden zu sein. Wer oft Gelegenheit hatte, Liszt zu hören, wenn er namentlich in vertrautem Kreise z. B. Beethoven spielte, dem muß von je aufgegangen sein, daß es sich hier nicht um Reproduktion, sondern um wirkliche Produktion handelte? Den Punkt, der beide Tätigkeiten scheidet, genau anzugeben, ist viel schwerer, als man gemeinhin annimmt; so viel aber ist mir gewiß geworden, daß, um Beethoven reproduzieren zu können, man mit ihm produzieren können muß. Das dürfte nun unmöglich denen faßlich zu machen sein, die in ihrem Leben nichts andres, als unsre gewöhnlichen Konzertaufführungen und Virtuosenvorträge der Beethovenschen Werke gehört haben, in deren Wert und Wesen mir mit der Zeit eine so traurige Einsicht aufgegangen ist, daß ich durch ihre nähere Kundgebung niemand kränken will. Dagegen frage ich alle die, welche in vertautem Kreise z. B. das 106. oder 111. Werk Beethovens (die zwei großen Sonaten in B und C) von Liszt spielen hörten, was sie vorher von diesen Schöpfungen wußten und was sie dagegen nun von ihnen erfuhren? Wenn es eine Reproduktion war, so war diese doch unbedingt mehr

wert, als alle die Beethoven reproduzierenden Sonaten, die als Nachahmung jener noch schlecht verstandenen Werke von unsern Klavierkomponisten „produziert" worden sind. Dies war nun einmal die eigentümliche Art der Lisztschen Bildung, daß er, was andre mit Feder und Papier zustande brachten, am Klavier von sich gab; wer aber wollte leugnen, daß auch der größte und originellste Meister in seiner ersten Periode nur reproduzierte? Nur ist hier zu bemerken, daß, so lange selbst das größte Genie nur noch reproduziert, seine Arbeiten nie den Wert und die Bedeutung der reproduzierten Werke und ihrer Meister sich aneignen können, sondern voller Wert und volle Bedeutung hier erst mit der Kundgebung der bestimmten Originalität eintritt. Somit übertraf aber die Tätigkeit Liszts in seiner ersten, reproduktiven Periode alles hierin früher Geleistete, weil er dabei den Wert und die Bedeutung der Werke seiner Vorgänger erst in das vollste Licht stellte, und sich dabei nahezu auf dieselbe Höhe mit dem reproduzierten Tonsetzer schwang. Diese Eigentümlichkeit ist ihrer Neuheit wegen fast ganz übersehen worden, und dies ist schuld an der jetzigen Verwunderung über Liszts neues Auftreten, das nichts andres als die Kundgebung der zur vollen Reife gelangten Produktivität des Künstlers ist.

Dies alles teile ich Ihnen mit, weil ich mir mit diesen Betrachtungen erst selbst über den Gegenstand und das in ihm liegende, verwundernde Problem klar geworden bin. Vielleicht ist es aber unnötig, daß ich gerade Ihnen, ***, das mitteile, weil Sie mit demselben Instinkte, der Liszt in seiner Entwicklung leitete, gewiß auch errieten, welche Bewandtnis es hiermit hätte, während wir Männer, die wir selbst, wenn eigentlich gar nichts mit uns zu tun ist, immer so viel mit uns zu tun haben, in solchen Fällen oft beschämt vor den Frauen stehen. Immerhin aber dürfte es Ihnen nicht unwichtig sein, den Vorzug des Mannes nun mit zu genießen, der darin bestehen möchte, daß er sich und andern, wenn auch oft erst spät, das zum Bewußtsein bringt, was die Frauen schon zuvor unbewußt fühlten. Diese Tendenz kann überhaupt nur mein ganzer Brief an Sie haben.

Auf dem nur ihm eigenen, ungewöhnlichen Wege erscheint mir nun Liszt durch seine Produktivität als eigentlicher Kompo-

nist in den letzten zehn Jahren in der vollen Reife seiner künstlerischen Schöpferkraft angelangt zu sein. Vermögen nur wenige jetzt schon jenen Weg zu begreifen, so sind ebenso wenige imstande, die plötzlich am Ziele sich uns darstellende Erscheinung zu fassen. Wie gesagt, es wäre bedenklich und verwirrend, wenn es anders wäre. Wer nun aber über den Wert dieser Erscheinung, über die ungemeine Fülle musikalischen Kraftvermögens, die uns aus seinen wie durch einen Zauberschlag uns vorgelegten großen Tonwerken sogleich entgegentritt, unwiderstehlich schnell mit sich einig geworden ist, der dürfte durch die Form derselben zunächst wieder verwirrt, und nachdem sein erstes Bedenken der Möglichkeit des Komponistenberufes unsres Freundes selbst gegolten, dem Gewohnten gegenüber zu einem zweiten Bedenken gebracht werden. — Sie sehen, ich nähere mich, meinem Vorsatze getreu, meinem Gegenstande ganz von außen her, von da, wo ja auch die Welt sich ihm nähern soll, und berühre somit immer nur das, worüber sich eigentlich sprechen läßt, um schließlich bei dem Punkte anzukommen, über den sich wahrscheinlich nichts wird sagen lassen. Also — zur „Form!" —

Ach, ***, wenn es keine Form gäbe, gäbe es gewiß keine Kunstwerke; ganz gewiß aber auch keine Kunstrichter, und das ist diesem letzteren so ersichtlich, daß sie aus Seelenangst um die Form schreien, während der leichtfertige Künstler, der, wie gesagt, ohne die Form am Ende doch auch nicht wäre, sich bei seinem Schaffen so ganz und gar nicht darum kümmert. Wie mag das wohl kommen? Wahrscheinlich, weil der Künstler, ohne es zu wissen, selbst immer Formen schafft, während jene weder Formen noch sonst etwas schaffen. Ihr Geschrei sieht somit danach aus, als sollte der Künstler außerdem, daß er alles schafft, auch noch etwas ganz Apartes für die Herren verfertigen, da sie sonst so gar nichts für sich hätten. Wirklich ist ihnen der Gefallen immer nur von denjenigen erwiesen worden, die wiederum nichts für sich zustande bringen konnten und sich mit — Formen halfen, und was das ist, das wissen wir wohl, nicht wahr? Schwerter ohne Klingen! Wenn nun aber einer kommt, der sich Klingen schmiedet (Sie sehen, daß ich soeben in der Schmiede meines jungen Siegfried war!), so schneiden sich die Tölpel daran, weil sie täppisch sie angreifen, wie sie zuvor

die hingehaltenen leeren Griffe anfaßten; hierbei ärgern sie sich denn natürlich, daß der tückische Schmied den Griff in der Hand behält, wie es bei der Schwertführung nötig ist, und sie ihn nun nicht einmal sehen können, der ihnen von andern doch einzig dargereicht worden war. Sehen Sie, das ist der Grund des ganzen Jammers über die Abwesenheit der Form! Hat man aber je schon ein Schwert ohne Griff führen sehen? Zeigt nicht im Gegenteile der scharfe Schwung des Schwertes, das es in einem ganz tüchtigen Griffe festsitzen muß? Freilich wird dieser erst sichtbar und für andre betastbar, sobald das Schwert aus der Hand gelegt worden; wenn der Meister tot und sein Schwert in der Rüstkammer aufgehängt worden, dann merkt man sich auch den Griff, und zieht ihn sich wohl — als „Begriff" — von der Waffe ab, kann sich aber dennoch nicht vorstellen, daß, wer wieder einmal fechten kommt, seine Klinge doch notwendig auch an einem Hefte führen muß. So blind sind aber nun einmal die Leute: — lassen wir sie laufen!

Ja, ***, es ist nicht anders: Liszt hat auch keine Form. Aber freuen wir uns darüber, denn sähe man den „Griff", so müßten wir fürchten, er hätte mindestens das Schwert verkehrt in der Hand, was in dieser bösen, feindseligen Welt eine übergroße Galanterie wäre, da man hier tüchtig zuschlagen muß, wenn einem geglaubt werden soll, daß auch eine Klinge im Hefte stecke. Doch genug des Scherzes, wenngleich wir noch ein wenig bei der „Form" bleiben wollen.

Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Lisztschen Orchesterwerke eine freundliche Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als „symphonische Dichtung" an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte; denn sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen. Das klingt gewiß selbst Ihnen sonderbar, und deshalb will ich Ihnen recht bestimmt meine Ansicht hierüber mitteilen.

Zunächst erinnern der ungefähre Umfang und die Titelbenennung der einzelnen Orchesterwerke an die bereits zu bedeutender Ausdehnung erwachsene „Ouvertüre" der vorangehenden Meister. Welch unglückliche Bezeichnung dies „Ouvertüre" war, namentlich für Tonwerke, die überall glücklicher, als zur Eröffnung einer dramatischen Aufführung placiert waren, das

hat gewiß schon jeder gefühlt, der sich, zumal seit Beethovens großem Vorgange, genötigt fühlte, seinem Musikstücke immer wieder diese Bezeichnung zu geben. Aber nicht nur die Gewohnheit, sondern ein bei weitem tiefer liegender Zwang kam aus der Form selbst her, deren er sich bediente. Wer der Besonderheit dieser Form recht inne werden will, der muß sich die Geschichte der Ouvertüre seit ihrer Entstehung vorführen; mit Staunen wird er dann sehen, daß es sich hier um einen Tanz handelte, der zur Eröffnung eines szenischen Stückes im Orchester gespielt wurde; und bewundern wird er dann müssen, was allerdings im Laufe der Zeit und durch die genialsten Erfindungen großer Meister zustande kam. — Nicht aber nur die Ouvertüre, sondern jedes andre selbständige Instrumentaltonstück verdankt seine Form dem Tanze oder Marsche, und eine Folge solcher Stücke, sowie ein solches, worin mehrere Tanzformen verbunden waren, ward „Symphonie" genannt. Der formelle Kern der Symphonie steckt noch heute im dritten Satze derselben, dem Menuett oder Scherzo, wo er plötzlich in vollster Naivität hervortritt, gleichsam um das Geheimnis der Form aller Sätze offenbar zu machen. Hiermit will ich nun diese Form keinesweges herabsetzen, namentlich da man ihr ja so Erstaunliches verdankt; vielmehr will ich eben nur festsetzen, daß sie eine sehr bestimmte und durch Verwirrung leicht unkenntlich zu machende Form ist, die dieser Eigenschaft wegen eben strenge Beobachtung von denen verlangt, die sich in ihr ausdrücken wollen, ungefähr wie der Tanz selbst sie von den Tänzern erfordert. Was sich aber in dieser Form ausdrücken ließ, das sehen wir zum höchsten Entzücken in der Symphonie Beethovens, und gerade da am schönsten und befriedigendsten, wo er seinen Ausdruck ganz nach dieser Form stimmte. Störend war sie aber stets von da an, wo sie — als Ouvertüre — zur Aufnahme einer Idee verwendet ward, die sich für ihre Kundgebung der strengen Regel des Tanzes nicht fügen konnte. Diese Regel erfordert nämlich, statt der Entwicklung, wie sie dem dramatischen Stoffe not tut, den Wechsel, der sich für alle dem Marsch oder dem Tanz entsprungenen Formen — den Grundzügen nach — als die Folge einer sanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere des Anfanges, und schließlich als die Wiederholung dieser lebhafteren festgestellt hat, und zwar aus tief in der Natur der Sache liegen-

den Gründen. Ohne einen solchen Wechsel und solche Wiederkehr ist ein symphonischer Satz in der bisherigen Bedeutung nicht zu denken, und was sich im dritten Satze einer Symphonie offenbar als Menuett, Trio und Wiederholung des Menuetts erweist, ist, wenn auch verhüllter (und namentlich im zweiten Satze mehr der Variationenform sich zuneigend), in jedem andern Satze als Kern der Form nachzuweisen. Hieraus wird aber ersichtlich, daß beim Konflikte einer dramatischen Idee mit dieser Form zunächst der Zwang entstehen muß, entweder die Entwicklung (die Idee) dem Wechsel (der Form), oder diesen jener aufzuopfern. Ich habe, wie sie sich entsinnen, einmal die Gluckſche Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis deshalb als ein Muster hingestellt, weil hier der Meister mit dem sichersten Gefühle von der Natur des vorliegenden Problems es am glücklichsten verstand, den Wechsel der Stimmungen und ihrer Gegensätze, der Ouvertürenform gemäß, nicht aber die in dieser Form unmögliche Entwicklung als Eröffnung seinem Drama voranzustellen. Daß die großen Meister der Folgezeit hierin aber eine Beschränkung empfanden, sehen wir deutlich namentlich an den Beethovenschen Ouvertüren; der Tonsetzer wußte, welche unendlich reichere Darstellung seiner Musik möglich sei, er fühlte sich fähig, die Idee der Entwicklung auszuführen, und nirgends bestimmter erfahren wir dies, als in der großen Ouvertüre zu „Leonore". Wer aber sehen will, der ersehe gerade an dieser Ouvertüre, wie nachteilig das Festhalten der überkommenen Form dem Meister werden mußte; denn wer, wenn er zum Verständnis eines solchen Werkes fähig ist, wird mir nicht darin recht geben, daß ich als die Schwäche desselben die Wiederholung des ersten Teiles nach dem Mittelsatze bezeichne, durch welche die Idee des Werkes bis zur Unverständlichkeit entstellt wird, und zwar um so mehr, als in allen übrigen Teilen, und namentlich am Schlusse, die dramatische Entwicklung als einzig den Meister bestimmend zu erkennen ist? Wer Unbefangenheit und Geist genug hat, dies einzusehen, wird nun aber zugestehen müssen, daß dieser Übelstand nur dadurch vermieden worden wäre, wenn jene Wiederholung gänzlich aufgegeben, somit aber die Ouvertürenform, d. h. die nur motivierte, ursprüngliche symphonische Tanzform umgestoßen, und hiervon der Ausgang zur Bildung einer neuen Form genommen worden wäre.

Welche würde nun aber die neue Form sein? — Notwendig die jedesmal durch den Gegenstand und seine darzustellende Entwicklung geforderte. Und welches wäre dieser Gegenstand? — Ein dichterisches Motiv. Also — erschrecken Sie! — „Programmusik“.

Das sieht gefährlich aus, und wer dies hörte, würde laut über die beabsichtigte Aufhebung der Selbständigkeit der Musik klagen. Ach, sehen wir doch ein wenig näher zu, was es mit dieser Klage, dieser Furcht für eine Bewandtnis haben könnte. — Diese herrlichste, unvergleichlichste, selbständigste und eigentümlichste aller Künste, die Musik, wäre es möglich, sie je anders beeinträchtigt zu wissen, als durch Stümper, die nie in ihrem Heiligtume geweiht waren? Sollte Liszt, der musikalischeste aller Musiker, der mir denkbar ist, ein solcher Stümper sein können? Hören Sie meinen Glauben: die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören die höchste, die erlösendste Kunst zu sein. Es ist dies ihr Wesen, daß, was alle andern Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird. Sehen Sie den rohesten Tanz, vernehmen Sie den schlechtesten Knittelvers: die Musik dazu (so lange sie es ernst nimmt und nicht absichtlich karikiert) veredelt selbst diese; denn sie ist eben des ihr eigentümlichen Ernstes wegen so keuscher, wunderbarer Art, daß alles, was sie berührt, durch sie verklärt wird. Aber ebenso offenbar als dies, ebenso gewiß ist es, daß die Musik sich nur in Formen vernehmen läßt, die einer Lebensbeziehung oder einer Lebensäußerung entnommen sind, welche, ursprünglich der Musik fremd, durch diese eben nur ihre tiefste Bedeutung erhalten, gleichsam vermöge der Offenbarung der in ihnen latenten Musik. Nichts ist (wohlgemerkt: für seine Erscheinung im Leben) weniger absolut, als die Musik, und die Verfechter einer absoluten Musik wissen offenbar nicht, was sie meinen; zu ihrer Verwirrung hätte man sie nur aufzufordern, uns eine Musik außerhalb der Form zu zeigen, die sie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverse (dem kausalen Zusammenhange nach) entnahm. — Wir erkannten nun die Marsch- und Tanzform als die so unverrückbare Grundlage der reinen Instrumentalmusik, und sahen durch diese Form, selbst in den kompliziertesten Tonwerken jeder Art, die Regel

aller Konstruktion noch in der Weise festgestellt, daß eine Abweichung von ihr, wie die Nichtwiederholung der ersten Periode, als Übergang zur Formlosigkeit angesehen und deshalb von dem kühnen Beethoven selbst zu seinem anderweitig größten Nachteile vermieden werden mußte. Hierüber sind wir also einig, und gestehen zu, daß der göttlichen Musik in dieser menschlichen Welt ein bindendes, ja — wie wir sahen — bedingendes Moment für die Möglichkeit ihrer Erscheinung gegeben werden mußte. Nun frage ich, ob der Marsch oder Tanz, mit allen diesen Aktus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen, ein würdigeres Motiv zur Formgebung seien, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Taten und Leiden eines Orpheus, Prometheus usw. Ich frage ferner: wenn die Musik für ihre Kundgebung durch die Form so beherrscht wird, wie ich Ihnen dies zuvor nachwies, ob es nicht edler und befreiender für sie sei, wenn sie diese Form der Vorstellung des Orpheus- oder Prometheusmotives, als wenn sie diese der Vorstellung des Marsch- oder Tanzmotives entnimmt? — Nun, hierüber wird niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höheren, individualisierten Vorstellungen eine verständliche Form für die Musik abgewonnen werden könne, da diese bisher ohne jene niederen, generellen Formmotive allgemein verständlich zu gruppieren (ich weiß nicht, ob ich mich recht ausdrücke) unmöglich erschienen sei?

Der Grund dieser Befürchtung liegt darin, daß uns von unberufenen oder phantastischen Musikern, denen eben die höhere Weihe abging, Tonstücke vorgeführt worden sind, die von der gewohnten symphonischen (Tanz-) Form, deren jene Komponisten einfach nicht als Meister mächtig waren, dermaßen abwichen, daß die Absicht des Komponisten rein unverständlich blieb, wenn den bizarren Tanzformen nicht Schritt für Schritt mit einem erläuternden Programme nachgegangen wurde. Wir fühlten hierbei die Musik offenbar erniedrigt, jedoch nur aus dem Grunde, weil einerseits ihr eine unwürdige Idee untergelegt wurde, und andererseits diese Idee nicht einmal klar zum Ausdrucke kam, was meistens auch daher rührte, daß alles Verständliche darin immer nur noch aus der herkömmlichen, aber willkürlich und stümperhaft angewandten, zerrissenen Tanzform sich herleitete. Lassen wir aber diese Karikaturen, deren es ja

in jeder Kunst gibt, unbekümmert beiseite, und halten wir uns dagegen an das unendlich entwickelte und bereicherte Ausdrucksvermögen, wie durch große Genien es der Musik bis auf unsre Zeiten gewonnen worden ist: so dürfen wir unser Mißtrauen weniger in die Fähigkeit der Musik setzen (denn hier ist bereits in der beschränkenden älteren Form Unerhörtes geleistet), als vielmehr darein, daß der Künstler die hier nötige dichterisch-musikalische Eigenschaft besäße, die namentlich den poetischen Gegenstand so anzuschauen vermöchte, wie sie dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Formen dienlich sein könnte. Und hierin liegt wirklich das Geheimnis und die Schwierigkeit, deren Lösung nur einem höchst begabten Auserlesenen vorbehalten sein konnte, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist. Was ich hier meine, ist schwer klar zu machen, und ich überlasse es unsern täglich sich mehrenden großen Ästhetikern, den Begriff dafür dialektisch auszuarbeiten; so viel aber weiß ich, daß jeder Kopf- und Herzbegabte mich verstehen wird, wenn er Liszts „symphonische Dichtungen", seinen „Faust", seinen „Dante" hört; denn diese sind es, die mich über das vorliegende Problem selbst erst klar gemacht haben.

Ich vergebe einem jeden, der bisher an dem Gedeihen einer neuen Kunstform der Instrumentalmusik zweifelte, denn ich muß gestehen, diesen Zweifel vollkommen geteilt zu haben, so daß ich mich denjenigen beigesellte, die in unsren Programmmusiken eine höchst unerquickliche Erscheinung sahen, wobei ich mich in der drolligen Lage fühlte, gerade mit unter die Programmusiker gezählt und mit ihnen in einen Topf geworfen zu werden. Bei den besten, ja oft wirklich genialen Erscheinungen dieser Art war es mir immer begegnet, während der Anhörung den musikalischen Faden so gänzlich zu verlieren, daß ich mit keinerlei Anstrengung ihn festzuhalten oder wieder anzuknüpfen vermochte. Dies begegnete mir noch vor kurzem mit der in ihren Hauptmotiven so wundervoll ergreifenden Liebesszene in unsres Freundes Berlioz' „Romeo und Julia"-Symphonie: die größte Hingerissenheit, in die mich die Entwicklung des Hauptmotives gebracht hatte, verflüchtigte und ernüchterte sich im Gefolge des ganzen Satzes bis zum unleugbaren Mißbehagen; ich erriet sogleich, daß, während der musi-

kalische Faden verloren gegangen war (d. h. der konsequent übersichtliche Wechsel bestimmter Motive), ich mich nun an szenische Motive zu halten hatte, die mir nicht gegenwärtig und auch nicht im Programm aufgezeichnet waren. Diese Motive waren unstreitig in der berühmten Shakespeareschen Balkonszene vorhanden; darin, daß sie getreu der Disposition des Dramatikers gemäß festgehalten waren, lag aber der große Fehler des Komponisten. Dieser, sobald er diese Szene als Motiv zu einer symphonischen Dichtung benutzen wollte, hätte fühlen müssen, daß der Dramatiker, um ungefähr dieselbe Idee auszudrücken, zu ganz andern Mitteln greifen muß, als der Musiker; er steht dem gemeinen Leben viel näher, und wird nur dann verständlich, wenn er seine Idee in einer Handlung uns vorführt, die in ihren mannigfaltig zusammengesetzten Momenten einem Vorgange dieses Lebens so gleicht, daß jeder Zuschauer sie mit zu erleben glaubt. Der Musiker dagegen sieht vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten desselben vollständig auf, und sublimiert dagegen alles in ihnen Liegende nach seinem konkreten Gefühlsgehalte, der sich einzig bestimmt eben nur in der Musik geben läßt. Ein rechter musikalischer Dichter hätte daher Berlioz diese Szene in durchaus konkreter idealer Form vorgeführt, und jedenfalls hätte sie ein Shakespeare, wenn er sie einem Berlioz zur musikalischen Reproduktion übergeben wollte, gerade um so viel anders gedichtet, als das Berliozsche Musikstück jetzt anders sein sollte, um an sich verständlich zu sein. Nun sprachen wir aber immer noch von einer der glücklichsten Inspirationen des genialen Tonsetzers, und mein Urteil über minder glückliche müßte mich leicht ganz gegen diese Richtung einnehmen, wenn in ihr nicht wieder so Vollendetes zum Vorschein gekommen wäre, wie die engeren Bilder der „Scène aux champs", des „marche des pélerins" usw., die zu unserm Erstaunen uns zeigen, was bei diesem Verfahren zu erfinden sei.

Weshalb ich Ihnen das Beispiel aus der erwähnten Liebesszene anführte, war aber nur, um Ihnen deutlich zu machen, wie unendlich schwierig die Lösung des hier vorliegenden Problems sein muß, und daß es sich dabei in Wahrheit um ein Geheimnis handelt, welches dem uns unsichtbaren — „Griffe" jener zuvor von mir gedachten Schwertklinge zu vergleichen

wäre, den ich aus den Wirkungen dieser Klinge aber mit voller Sicherheit in der Hand Liszts voraussetzte, und zwar so eigen und besonders gerade seiner Hand gerecht, daß er in ihr sich ganz unsern Augen birgt. Dies Geheimnis ist aber auch das Wesen der Individualität und der ihr eigenen Anschauung, die uns immer ein Geheimnis bleiben würde, wenn sie sich in den Kunstwerken des genialen Individuums nicht offenbarte. Aber auch nur an dieses Kunstwerk und seinen Eindruck auf uns, der am Ende doch wiederum ein individueller ist, können wir uns halten, was sich als allgemein gültig an Kunstregeln daraus abstrahieren läßt, ist im ganzen immer blutwenig, und diejenigen, die viel daraus machen wollen, haben von der Hauptsache eigentlich gar nichts begriffen. Indessen ist so viel gewiß, daß es mit Liszts Anschauung eines poetischen Objektes eine grundverschiedene Bewandtnis von der Berliozschen haben muß, und zwar muß sie der Art sein, wie ich sie bei Erwähnung der Romeoszene dem Dichter zumutete, sobald er seinen Gegenstand dem Musiker zur Ausführung überliefern wollte.

Sie sehen, ich bin dem Kerne nun so nahe gekommen, daß ich Ihnen vernünftigerweise nicht viel mehr sagen kann; jetzt handelt es sich um das, was die eine Individualität der andern als Geheimnis mitteilt, und wer darüber laut und breit sprechen könnte, müßte eben nicht viel in sich aufgenommen haben, wie man ja gewiß nur unverstandene Geheimnisse ausplaudern kann. Wenn ich also von dem, was Liszt durch seine symphonischen Dichtungen mir mitteilte, schweige, so will ich Ihnen nur noch über das formelle Wesen dieser Mitteilungen ein weniges sagen. — In bezug hierauf überraschte mich vor allem die große und sprechende Bestimmtheit, mit welcher der Gegenstand sich mir kundgab: natürlich war dies nicht mehr der Gegenstand, wie er vom Dichter durch Worte bezeichnet wird, sondern der ganz andre, jeder Beschreibung unerreichbare, von dem man sich bei seiner unnahbar duftigen Eigenschaft kaum vorstellen kann, wie er wiederum ebenso einzig klar, bestimmt, dicht und unverkennbar unserm Gefühle sich darstellen kann. Diese geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption spricht sich bei Liszt sogleich im Beginne des Tonstückes mit einer Prägnanz aus, daß ich oft nach den ersten sechzehn Takten erstaunt ausrufen mußte: „genug, ich habe alles!“ Diese Eigenschaft dünkt mich ein so

hervorstechender Zug der Lisztschen Werke zu sein, daß ich, trotz aller Abneigung, die sich der Anerkennung Liszts auf diesem Felde von gewisser Seite entgegenstellt, doch nicht das mindeste für ein sehr schnelles, inniges Bekanntwerden von seiten des eigentlichen Publikums damit fürchte. Die Schwierigkeiten, die wegen der bei weitem komplizierteren Ausdrucksmittel dem dramatischen Komponisten entgegenstehen, sind hier, bei reineren Orchesterwerken, in geringerem Maße vorhanden; unsre Orchester sind meist gut, und wo Liszt selbst, oder seine vertrauteren Schüler die Aufführungen leiten können, wird derselbe Erfolg nirgends ausbleiben, den Liszt z. B. bei unsern treuherzigen St. Gallern fand, die so rührend ihre Verwunderung darüber ausdrückten, daß ihnen Kompositionen, die ihnen als so wustvoll und formlos bezeichnet worden, so schnell faßlich und leicht verständlich vorgekommen wären. Sie wissen, daß dies meine gute Meinung über das Publikum bestätigte, von dem wir allerdings nichts andres, als eine plötzliche Erhebung aus seinem gewohnten Anschauungswesen verlangen dürfen, welche eben deshalb nicht nachhaltig und auf das gemeine Leben rückwirkend sein kann, weil sie im Grunde eine sehr gewaltsame ist. Immerhin bleibt die Wahrnehmung einer solchen Erhebung der einzige Lohn des Künstlers von außer her, und jedenfalls möge er sich hüten, diesen von jedem einzelnen nachträglich einsammeln zu wollen, der ihm, ernüchtert, dann leicht mit Kritik entgegnen könnte. So wird es vielleicht selbst manchem Musiker, der von der Aufführung hingerissen war, am andern Tage ankommen, an diese oder jene „Sonderlichkeit", „Schroffheit" oder „Härte" sich zu stoßen, und namentlich mögen die seltsamen, ungewohnten Harmoniefortschreitungen manchem dann zu bedenken geben. Wohl könnte man dann fragen, wie es käme, daß sie während der Aufführung selbst sich an nichts zu stoßen gehabt, sondern eben nur den neuen, ungewohnten und hinreißenden Eindruck empfangen hätten, der doch vermutlich ohne das Hilfsmittel jener „Sonderlichkeiten" usw. nicht hervorzubringen gewesen wäre? In der Tat aber ist es das Eigentümliche einer jeden neuen, ungewöhnlich uns bestimmenden Erscheinung, daß sie für uns etwas Fremdartiges, Mißtrauenerweckendes an sich behält; und dies liegt wohl wieder im Geheimnis der Individualität. Darin, was wir sind, ist sich gewiß alles gleich, und die Gattung

mag hier das einzig Wahre sein; darin aber, wie wir die Dinge anschauen, sind wir so ungleich, daß wir, streng genommen, uns immer fremd bleiben. Hierin aber beruht die Individualität, und wie objektiv diese nun sich auch entwickele, d. h. wie umfassend und einzig von dem Gegenstande erfüllt unsre Anschauung sich auch gestalten möge, immer wird an dieser etwas haften bleiben, was der besonderen Individualität einzig eigen bleibt. Durch dieses Eigene aber teilt sich allein die Anschauung mit; wer diese sich aneignen will, kann es nur durch die Aufnahme jenes; um zu sehen, was das andre Individuum sieht, müssen wir es mit seinen Augen sehen, und dies gelingt nur der Liebe. Wenn wir einen großen Künstler lieben, so sagen wir daher hiermit, daß wir dieselben individuellen Eigentümlichkeiten, die ihm jene schöpferische Anschauung ermöglichten, in die Aneignung der Anschauung selbst mit einschließen. — Da ich nun an mir die beglückende und neubelehrende Wirkung dieser Liebe nirgends deutlicher wiederempfunden habe, als in meiner Liebe zu Liszt, so möchte ich, im Bewußtsein dessen, jenen Mißtrauischen zurufen: vertraut nur, und ihr werdet erstaunen, was ihr durch euer Vertrauen gewinnt! Solltet ihr zögern, solltet ihr Verrat fürchten, so prüft doch nur näher, wer der ist, dem ihr vertrauen sollt. Wißt ihr einen Musiker, der musikalischer sei, als Liszt? der alles Vermögen der Musik reicher und tiefer in sich verschließe, als er? der feiner und zarter fühle, der mehr wisse und mehr könne, der von Natur begabter und durch Bildung sich energischer entwickelt habe, als er? Könnt ihr mir keinen zweiten nennen, oh so vertraut euch doch getrost diesem einzigen (der noch dazu ein viel zu nobler Mensch ist, um euch zu betrügen) und seid sicher, daß ihr durch dieses Vertrauen da am meisten bereichert sein werdet, wo ihr, mißtrauisch, jetzt Beeinträchtigung fürchtet!

So, ***, weiter kann ich Ihnen nichts sagen, und das Letzte habe ich bereits schon nicht mehr Ihnen, sondern ganz andern gesagt, so daß Sie kaum wissen werden, was Sie damit machen sollen, wenn Sie nicht etwa gar auf den Gedanken kommen, es zu veröffentlichen. — Wirklich, wenn ich meinen Brief wieder übersehe, finde ich, daß ich weniger zu Ihnen, als zu denen gesprochen habe, denen ich vor Jahren so eifrig öffentlich zuzureden mich gedrängt fühlte. Wenn ich überlege, welche

Konfusion ich damals anrichtete, so müßte ich mich als in eine alte Sünde zurückverfallen betrachten, wofür ich mich, da sie mir so schlecht bekam, doch recht hüten sollte. Für meine Unklugheit verdiente ich dann eine Strafe, und wenn Sie glauben, daß Sie dadurch niemand, als nur mir schaden könnten, so müßte ich es mir wohl gefallen lassen, wenn Sie diesen Brief dem Drucke übergeben. Sind Sie zu freundlich gegen mich, um selbst mir nicht zu schaden und die Strafe inkognito zufügen zu wollen, so könnten Sie ja jemand andern als Verfasser nennen — vielleicht Herrn Fétis; dem kann man ja alles zutrauen.

Aber vor allem grüßen Sie mir meinen Franz und sagen Sie ihm, es bliebe dabei, ich liebte ihn!

Ihr

Richard Wagner.

# Das Rheingold.

Vorabend zu dem Bühnenfestspiel:

## Der Ring des Nibelungen.

**Personen:**

| | |
|---|---|
| Wotan<br>Donner<br>Froh<br>Loge | Götter. |
| Alberich<br>Mime | Nibelungen |
| Fasolt<br>Fafner | Riesen. |
| Fricka<br>Freia<br>Erda | Göttinnen. |
| Woglinde<br>Wellgunde<br>Floßhilde | Rheintöchter. |
| Nibelungen. | |

## Auf dem Grunde des Rheines.

Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zuströmt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluten in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt. Überall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf, und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so daß er nirgends vollkommen eben ist, und nach allen Seiten hin in dichtester Finsternis tiefere Schlüffte annehmen läßt.

(Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.)

**Woglinde.**

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

**Wellgundes Stimme**
(von oben).

Woglinde, wach'st du allein?

**Woglinde.**

Mit Wellgunde wär' ich zu zwei.

**Wellgunde**
(taucht aus der Flut zum Riff herab).

Lass' seh'n, wie du wach'st.
(Sie sucht Woglinde zu erhaschen.)

**Woglinde**
(entweicht ihr schwimmend).

Sicher vor dir.
(Sie necken sich und suchen sich spielend zu fangen.)

**Floßhildes Stimme**
(von oben).

Heiala weia!
Wildes Geschwister!

**Wellgunde.**

Floßhilde, schwimm'!
Woglinde flieht:
hilf mir die fließende fangen!

**Floßhilde**
(taucht herab und fährt zwischen die Spielenden).

Des Goldes Schlaf
hütet ihr schlecht;
besser bewacht
des Schlummernden Bett,
sonst büß't ihr beide das Spiel!

(Mit muntrem Gekreisch fahren die beiden auseinander: Floßhilde sucht bald die eine, bald die andere zu erhaschen; sie entschlüpfen ihr und vereinigen sich endlich, um gemeinschaftlich auf Floßhilde Jagd zu machen: so schnellen sie gleich Fischen von Riff zu Riff, scherzend und lachend.)

(Aus einer finsteren Schlufft ist währenddem Alberich, an einem Riffe klimmend, dem Abgrunde entstiegen. Er hält, noch vom Dunkel umgeben, an, und schaut dem Spiele der Wassermädchen mit steigendem Wohlgefallen zu.)

**Alberich.**

He he! Ihr Nicker!
Wie seid ihr niedlich,
neidliches Volk!
Aus Nibelheims Nacht
naht' ich euch gern,
neigtet ihr euch zu mir.

(Die Mädchen halten, als sie Alberichs Stimme hören, mit ihrem Spiele ein.)

**Woglinde.**

Hei! wer ist dort?

**Wellgunde.**

Es dämmert und ruft.

**Floßhilde.**

Luget, wer uns belauscht!

(Sie tauchen tiefer herab und erkennen den Nibelung.)

**Woglinde und Wellgunde.**

Pfui! der Garstige!

**Floßhilde**
(schnell auftauchend).

Hütet das Gold!
Vater warnte
vor solchem Feind.

(Die beiden andern folgen ihr, und alle drei versammeln sich schnell um das mittlere Riff.)

**Alberich.**

Ihr da oben!

**Die Drei.**
Was willst du da unten?

**Alberich.**
Stör' ich eu'r Spiel,
wenn staunend ich still hier steh'?
Tauchtet ihr nieder,
mit euch tollte
und neckte der Niblung sich gern!

**Wellgunde.**
Mit uns will er spielen?

**Woglinde.**
Ist ihm das Spott?

**Alberich.**
Wie scheint im Schimmer
ihr hell und schön!
Wie gern umschlänge
der Schlanken eine mein Arm,
schlüpfte hold sie herab!

**Floßhilde.**
Nun lach' ich der Furcht:
der Feind ist verliebt.
(Sie lachen.)

**Wellgunde.**
Der lüsterne Kauz!

**Woglinde.**
Laßt ihn uns kennen!
(Sie laßt sich auf die Spitze des Riffes hinab, an dessen Fuße Alberich angelangt ist.)

**Alberich.**
Die neigt sich herab.

**Woglinde.**
Nun nahe dich mir!

**Alberich**

(klettert mit koboltartiger Behendigkeit, doch wiederholt aufgehalten, der Spitze des Riffes zu).

Garstig glatter
glitschriger Glimmer!
Wie gleit' ich aus!
Mit Händen und Füßen
nicht fasse noch halt' ich
das schlecke Geschlüpfer!

(Er prustet.)

Feuchtes Naß
füllt mir die Nase:
verfluchtes Niesen!

(Er ist in der Nähe Woglindes angelangt.)

**Woglinde**

(lachend).

Pruhstend naht
meines Freiers Pracht!

**Alberich.**

Mein Friedel sei,
du fräuliches Kind!

(Er sucht sie zu umfassen.)

**Woglinde**

(sich ihm entwindend).

Willst du mich frei'n?
so freie mich hier!

(Sie ist auf einem andern Riffe angelangt. Die Schwestern lachen.)

**Alberich**

(kratzt sich den Kopf).

O weh! du entweich'st?
Komm' doch wieder!
Schwer ward mir,
was so leicht du erschwing'st.

**Woglinde**

(schwingt sich auf ein drittes Riff in größerer Tiefe).

Steig' nur zu Grund:
da greifst du mich sicher!

**Alberich**
(klettert hastig hinab).
Wohl besser da unten!

**Woglinde**
(schnellt sich rasch aufwärts nach einem hohen Seitenriffe).
Nun aber nach oben!
(Alle Mädchen lachen.)

**Alberich.**
Wie fang' ich im Sprung
den spröden Fisch?
Warte, du Flasche!
(Er will ihr eilig nachklettern.)

**Wellgunde**
(hat sich auf ein tieferes Riff auf der andern Seite gesenkt).
Heia! du Holder!
hör'st du mich nicht?

**Alberich**
(sich umwendend).
Ruf'st du nach mir?

**Wellgunde.**
Ich rate dir gut:
zu mir wende dich,
Woglinde meide!

**Alberich**
(klettert hastig über den Bodengrund zu Wellgunde).
Viel schöner bist du
als jene Scheue,
die minder gleißend
und gar zu glatt. —
Nur tiefer tauche,
willst du mir taugen!

**Wellgunde**
(noch etwas mehr zu ihm sich herabsenkend).
Bin nun ich dir nah?

**Alberich.**
Noch nicht genug!
Die schlanken Arme

schlinge um mich,
daß ich den Nacken
dir neckend betaste,
mit schmeichelnder Brunst
an die schwellende Brust mich dir schmiege.

**Wellgunde.**

Bist du verliebt
und lüstern nach Minne?
Lass' seh'n, du Schöner,
Wie du bist zu schau'n! —
Pfui, du haariger,
höck'riger Geck!
Schwarzes, schwieliges
Schwefelgezwerg!
Such' dir ein Friedel,
dem du gefällst!

**Alberich**
(sucht sie mit Gewalt zu halten).

Gefall' ich dir nicht,
dich fass' ich doch fest!

**Wellgunde**
(schnell zum mittleren Riffe auftauchend).

Nur fest, sonst fließ ich dir fort!
(Alle drei lachen.)

**Alberich**
(erbost ihr nachzankend).

Falsches Kind!
Kalter, grätiger Fisch!
Schein' ich nicht schön dir,
niedlich und neckisch,
glatt und glau —
hei! so buhle mit Aalen,
ist dir eklig mein Balg!

**Floßhilde.**

Was zank'st du, Alb?
Schon so verzagt?

Du frei'test um zwei:
frügst du die dritte,
süßen Trost
schüfe die Traute dir!

**Alberich.**

Holder Sang
singt zu mir her. —
Wie gut, daß ihr
eine nicht seid!
Von vielen gefall' ich wohl einer:
von einer kies'te mich keine! —
Soll ich dir glauben,
so gleite herab!

**Floßhilde**
(taucht zu Alberich hinab).

Wie törig seid ihr,
dumme Schwestern,
dünkt euch dieser nicht schön!

**Alberich**
(hastig ihr nahend).

Für dumm und häßlich
darf ich sie halten,
seit ich dich holdeste seh'.

**Floßhilde**
(schmeichelnd).

O singe fort
so süß und fein;
wie hehr verführt es mein Ohr!

**Alberich**
(zutraulich sie berührend).

Mir zagt, zuckt
und zehrt sich das Herz,
lacht mir so zierliches Lob.

**Floßhilde**
(ihn sanft abwehrend).

Wie deine Anmut
mein Aug' erfreut,

deines Lächelns Milde
den Mut mir labt!
(Sie zieht ihn zärtlich an sich.)
Seligster Mann!

**Alberich.**
Süßeste Maid!

**Floßhilde.**
Wär'st du mir hold!

**Alberich.**
Hielt' ich dich immer!

**Floßhilde**
(ihn ganz in ihren Armen haltend).
Deinen stechenden Blick,
deinen struppigen Bart,
o säh' ich ihn, faßt' ich ihn stets!
Deines stachligen Haares
strammes Gelock,
umflöss' es Floßhilde ewig!
Deine Krötengestalt,
deiner Stimme Gekrächz,
o dürft ich, staunend und stumm,
sie nur hören und seh'n.
(Woglinde und Wellgunde sind nah herabgetaucht und schlagen jetzt ein helles Gelächter auf.)

**Alberich**
(erschreckt aus Floßhildes Armen auffahrend).
Lacht ihr Bösen mich aus?

**Floßhilde**
(sich plötzlich ihm entreißend).
Wie billig am Ende vom Lied.
(Sie taucht mit den Schwestern schnell in die Höhe und stimmt in ihr Gelächter ein.)

**Alberich**
(mit kreischender Stimme).
Wehe! ach wehe!
O Schmerz! O Schmerz!
Die dritte, so traut,
betrog sie mich auch? —

Ihr schmählich schlaues,
liederlich schlechtes Gelichter!
Nährt ihr nur Trug,
ihr treuloses Nickergezücht?

**Die drei Rheintöchter.**

Wallala! Lalaleia! Lalei!
Heia! Heia! Haha!
Schäme dich, Albe!
Schilt nicht dort unten!
Höre, was wir dich heißen!
Warum, du Banger,
bandest du nicht
das Mädchen, das du minnst?
Treu sind wir
und ohne Trug
dem Freier, der uns fängt. —
Greife nur zu
und grause dich nicht!
In der Flut entflieh'n wir nicht leicht.

(Sie schwimmen auseinander, hierhin und dorthin, bald tiefer, bald höher, um Alberich zur Jagd auf sie zu reizen.)

**Alberich.**

Wie in den Gliedern
brünstige Glut
mir brennt und glüht!
Wut und Minne
wild und mächtig
wühlt mir den Mut auf! —
Wie ihr auch lacht und lügt,
lüstern lechz' ich nach euch,
und eine muß mir erliegen!

(Er macht sich mit verzweifelter Anstrengung zur Jagd auf; mit grauenhafter Behendigkeit erklimmt er Riff für Riff, springt von einem zum andern, sucht bald dieses bald jenes der Mädchen zu erhaschen, die mit höhnischem Gelächter stets ihm entweichen; er strauchelt, stürzt in den Abgrund hinab, klettert dann hastig wieder zur Höhe, — bis ihm endlich die Geduld entfährt: vor Wut schäumend hält er atemlos an und streckt die geballte Faust nach den Mädchen hinauf.)

**Alberich**
(kaum seiner mächtig).

Fing' eine diese Faust! ...

(Er verbleibt in sprachloser Wut, den Blick aufwärts gerichtet, wo er dann plötzlich von folgendem Schauspiele angezogen und gefesselt wird.)

(Durch die Flut ist von oben her ein immer lichterer Schein gedrungen, der sich nun an einer hohen Stelle des mittleren Riffes zu einem blendend hell strahlenden Goldglanze entzündet; ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser.)

**Woglinde.**

Lugt, Schwestern!
Die Weckerin lacht in den Grund.

**Wellgunde.**

Durch den grünen Schwall
den wonnigen Schläfer sie grüßt.

**Floßhilde.**

Jetzt küßt sie sein Auge,
daß er es öff'ne:
schaut, es lächelt
in lichtem Schein:
durch die Fluten hin
fließt sein strahlender Stern.

**Die Drei**
(zusammen, das Riff anmutig umschwimmend).

Heiajaheia!
Heiajaheia!
Wallalallalala leiajahei!
Rheingold!
Rheingold!
Leuchtende Lust,
wie lach'st du so hell und hehr!
Glühender Glanz
entgleißt dir weihlich im Wag!
Heiajahei!
Heiajahei!
Wache, Freund,
wache froh!
Wonnige Spiele
spenden wir dir:
flimmert der Fluß,
flammet die Flut,
umfließen wir tauchend,
tanzend und singend,

im seligen Bade dein Bett.
Rheingold!
Rheingold!
Heiajaheia!
Wallalaheia jahei!

**Alberich**
(dessen Augen, mächtig vom Glanze angezogen, starr an dem Golde haften).
Was ist's, ihr Glatten,
das dort so gleißt und glänzt?

**Die drei Mädchen**
(abwechselnd).
Wo bist du Rauher denn heim,
daß vom Rheingold nie du gehört? —
Nichts weiß der Alb
Von des Goldes Auge,
das wechselnd wacht und schläft?
Von der Wassertiefe
wonnigem Stern,
der hehr die Wogen durchhellt? —
Sieh', wie selig
im Glanze wir gleiten!
Willst du Banger
in ihm dich baden,
so schwimm' und schwelge mit uns!
(Sie lachen.)

**Alberich.**
Eu'rem Taucherspiele
nur taugte das Gold?
Mir gält' es dann wenig!

**Woglinde.**
Des Goldes Schmuck
schmähte er nicht,
wüßt' er all' seine Wunder!

**Wellgunde.**
Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,

wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
der maßlose Macht ihm verlieh'.

**Floßhilde.**
Der Vater sagt' es,
und uns befahl er
klug zu hüten
den klaren Hort,
daß kein Falscher der Flut ihn entführte:
d'rum schweigt, ihr schwatzendes Heer!

**Wellgunde.**
Du klügste Schwester!
Verklag'st du uns wohl?
Weißt du denn nicht,
wem nur allein
das Gold zu schmieden vergönnt?

**Woglinde.**
Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold.

**Wellgunde.**
Wohl sicher sind wir
und sorgenfrei:
denn was nur lebt, will lieben:
meiden will keiner die Minne.

**Woglinde.**
Am wenigsten er,
der lüsterne Alb:
vor Liebesgier
möcht' er vergeh'n!

**Floßhilde.**
Nicht fürcht' ich den,
wie ich ihn erfand:

seiner Minne Brunst
brannte fast mich.

**Wellgunde.**

Ein Schwefelbrand
in der Wogen Schwall:
vor Zorn der Liebe
zischt er laut.

**Die Drei**
(zusammen).

Wallalalleia! Lahei!
Lieblicher Albe,
lach'st du nicht auch?
In des Goldes Schein
wie leuchtest du schön!
Komm', Lieblicher, lache mit uns!
(Sie lachen.)

**Alberich**
(die Augen starr auf das Gold gerichtet, hat dem hastigen Geplauder der Schwestern wohl gelauscht).

Der Welt Erbe
gewänn' ich zu eigen durch dich!
Erzwäng' ich nicht Liebe,
doch listig erzwäng' ich mir Lust?
(Furchtbar laut:)
Spottet nur zu!
Der Niblung naht eu'rem Spiel!

(Wütend springt er nach dem mittleren Riff hinüber und klettert in grausiger Hast nach dessen Spitze hinauf. Die Mädchen fahren kreischend auseinander und tauchen nach verschiedenen Seiten hin auf.)

**Die drei Rheintöchter.**

Heia! Heia! Heiahahei!
Rettet euch!
es raset der Alb!
in den Wassern sprüht's,
wohin er springt:
die Minne macht ihn verrückt!
(Sie lachen im tollsten Übermut.)

**Alberich**
(auf der Spitze des Riffes, die Hand nach dem Golde ausstreckend).

Bangt euch noch nicht?
So buhlt nun im Finstern,
feuchtes Gezücht!
Das Licht lösch' ich euch aus;
das Gold entreiß' ich dem Riff,
schmiede den rächenden Ring:
denn hör' es die Flut —
so verfluch' ich die Liebe!

(Er reißt mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Riffe, und stürzt damit hastig in die Tiefe, wo er schnell verschwindet. Dichte Nacht bricht plötzlich überall herein. Die Mädchen tauchen jach dem Räuber in die Tiefe nach.)

**Die Rheintöchter**
(schreiend).

Haltet den Räuber!
Rettet das Gold!
Hilfe! Hilfe!
Wehe! Wehe!

(Die Flut fällt mit ihnen nach der Tiefe hinab: aus dem untersten Grunde hört man Alberichs gellendes Hohngelächter. — In dichtester Finsternis verschwinden die Riffe: die ganze Bühne ist von der Höhe bis zur Tiefe von schwarzem Wassergewoge erfüllt, das eine Zeitlang immer noch abwärts zu sinken scheint.)

---

Allmählich gehen die Wogen in Gewölke über, das sich nach und nach abklärt, und als es sich endlich, wie in feinem Nebel, gänzlich verliert, wird eine

freie Gegend auf Bergeshöhen

sichtbar, anfänglich noch in nächtlicher Beleuchtung. — Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht: zwischen diesem burggekrönten Felsgipfel und dem Vordergrunde der Szene ist ein tiefes Tal, durch welches der Rhein fließt, anzunehmen. — Zur Seite auf blumigem Grunde liegt Wotan, neben ihm Fricka: beide schlafend.

**Fricka**
(erwacht: ihr Blick fällt auf die Burg: sie staunt und erschrickt).

Wotan! Gemahl! erwache!

**Wotan**
(im Traume, leise).

Der Wonne seligen Saal
bewachen mir Thür und Tor:
Mannes Ehre,
ewige Macht,
ragen zu endlosem Ruhm!

**Fricka**
(rüttelt ihn).

Auf aus der Träume
wonnigem Trug!
Erwache, Mann, und erwäge!

**Wotan**
(erwacht und erhebt sich ein wenig: sein Auge wird sogleich vom Anblicke der Burg gefesselt).

Vollendet das ewige Werk:
auf Berges Gipfel
die Götter-Burg,
prachtvoll prahlt
der prangende Bau!
Wie im Traume ich ihn trug,
wie mein Wille ihn wies,
stark und schön
steht er zur Schau:
hehrer, herrlicher Bau:

**Fricka.**

Nur Wonne schafft dir,
was mich erschreckt?
Dich freut die Burg,
mir bangt es um Freia.
Achtloser, laß dich erinnern
des ausbedungenen Lohn's!
Die Burg ist fertig,
verfallen das Pfand:
vergiss'st du, was du vergab'st?

**Wotan.**

Wohl dünkt mich's, was sie bedangen,
die dort die Burg mir gebaut;
durch Vertrag zähmt' ich
ihr trotzig Gezücht,
daß sie die hehre
Halle mir schüfen;
die steht nun — Dank den Starken: —
um den Sold sorge dich nicht.

**Fricka.**

O lachend frevelnder Leichtsinn!
Liebelosester Frohmut!
Wußt' ich um euren Vertrag,
dem Truge hätt' ich gewehrt:
doch mutig entferntet
ihr Männer die Frauen,
um taub und ruhig vor uns
allein mit den Riesen zu tagen.
So ohne Scham
verschenktet ihr Frechen
Freia, mein holdes Geschwister,
froh des Schächergewerb's. —
Was ist euch Harten,
doch heilig und wert,
giert ihr Männer nach Macht!

**Wotan.**

Gleiche Gier
war Fricka wohl fremd,
als selbst um den Bau sie bat?

**Fricka.**

Um des Gatten Treue besorgt
muß traurig ich wohl sinnen,
wie an mich er zu fesseln,
zieht's in die Ferne ihn fort:
herrliche Wohnung,
wonniger Hausrat,
sollten mit sanftem Band
dich binden zu säumender Rast.
Doch du bei dem Wohnbau sannst
auf Wehr und Wall allein:
Herrschaft und Macht
soll er dir mehren;
nur rastlosern Sturm zu erregen
erstand die ragende Burg.

**Wotan**
(lächelnd).

Wolltest du Frau

in der Feste mich fangen,
mir Gotte mußt du schon gönnen,
daß, in der Burg
gebunden, ich mir
von außen gewinne die Welt.
Wandel und Wechsel
liebt, wer lebt:
das Spiel drum kann ich nicht sparen.

**Fricka.**

Liebeloser,
leidigster Mann!
Um der Macht und Herrschaft
müßigen Tand
verspielst du in lästerndem Spott
Liebe und Weibes Wert?

**Wotan**
(ernst).

Um dich zum Weib zu gewinnen,
mein eines Auge
setzt' ich werbend daran:
wie törig tadelst du jetzt!
Ehr' ich die Frauen
doch mehr, als dich freut!
Und Freia, die gute,
geb' ich nicht auf:
nie sann dies ernstlich mein Sinn.

**Fricka.**

So schirme sie jetzt:
in schutzloser Angst
läuft sie nach Hilfe dort her!

**Freia**
(hastig auftretend).

Hilf mir, Schwester!
Schütze mich, Schwäher!
Vom Felsen drüben
drohte mir Fasolt,
mich holde käm' er zu holen.

**Wotan.**

Lass' ihn droh'n!
Sah'st du nicht Loge?

**Fricka.**

Daß am liebsten du immer
dem listigen trau'st!
Manch' Schlimmes schuf er uns schon,
doch stets bestrickt er dich wieder.

**Wotan.**

Wo freier Mut frommt,
allein frag' ich nach keinem;
doch des Feindes Neid
zum Nutz' sich fügen
lehrt nur Schlauheit und List,
wie Loge verschlagen sie übt.
Der zum Vertrage mir riet,
versprach Freia zu lösen:
auf ihn verlass' ich mich nun.

**Fricka.**

Und er läßt dich allein. —
Dort schreiten rasch
die Riesen heran:
wo harrt dein schlauer Gehilf?

**Freia.**

Wo harren meine Brüder,
daß Hilfe sie brächten,
da mein Schwäher die Schwache verschenkt?
Zu Hilfe, Donner!
Hieher! hieher!
Rette Freia, mein Froh!

**Fricka.**

Die im bösen Bund dich verrieten,
sie alle bergen sich nun.

**Fasolt und Fafner**
(beide in riesiger Gestalt, mit starken Pfählen bewaffnet, treten auf).

**Fasolt.**

Sanft schloß
Schlaf dein Aug':
wir beide bauten
Schlummers bar die Burg.
Mäch'tger Müh'
müde nie,
stau'ten starke
Stein' wir auf;
steiler Turm,
Tür und Tor,
deckt und schließt
im schlanken Schloß den Saal.
Dort steht's,
was wir stemmten;
schimmernd hell
bescheint's der Tag:
zieh' nun ein,
uns zahl' den Lohn!

**Wotan.**

Nennt, Leute, den Lohn:
was dünkt euch zu bedingen?

**Fasolt.**

Bedungen ist's,
was tauglich uns dünkt:
gemahnt es dich so matt?
Freia, die holde,
Holda, die freie —
vertragen ist's —
sie tragen wir heim.

**Wotan.**

Seid ihr bei Trost
mit eurem Vertrag?
Denkt auf andern Dank:
Freia ist mir nicht feil.

**Fasolt**
(vor wütendem Erstaunen einen Augenblick sprachlos).
Was sag'st du, ha!
Sinn'st du Verrat?
Verrat am Vertrag?

**Fasner**
(höhnisch).
Getreu'ster Bruder!
Merk'st du Tropf nun Betrug?

**Fasolt.**
Lichtsohn du,
leicht gefügter,
hör' und hüte dich:
Verträgen halte Treu'!
Was du bist,
bist du nur durch Verträge:
bedungen ist,
wohl bedacht deine Macht.
Bist weiser du,
als witzig wir sind,
bandest uns Freie
zum Frieden du:
all' deinem Wissen fluch' ich,
fliehe weit deinen Frieden,
weißt du nicht offen,
ehrlich und frei,
Verträgen zu wahren die Treu'! —
Ein dummer Riese
rät dir das:
du Weiser, wiss' es von ihm!

**Wotan.**
Wie schlau für Ernst du achtest,
was wir zum Scherz nur beschlossen!
Die liebliche Göttin,
licht und leicht,
was taugt euch Tölpeln ihr Reiz?

**Fasolt.**

Höhn'st du uns?
Ha! wie unrecht! –
Die ihr durch Schönheit herrscht,
schimmernd hehres Geschlecht,
wie törig strebt ihr
nach Türmen von Stein,
setz't um Burg und Saal
Weibes Wonne zum Pfand!
Wir Plumpen plagen uns
schwitzend mit schwieliger Hand,
ein Weib zu gewinnen,
das wonnig und mild
bei uns armen wohne: —
und verkehrt nennt ihr den Kauf?

**Fasner.**

Schweig' dein faules Schwatzen!
Gewinn werben wir nicht:
Freias Haft
hilft wenig;
doch viel gilt's
den Göttern sie zu entführen.
Gold'ne Äpfel
wachsen in ihrem Garten;
sie allein
weiß die Äpfel zu pflegen:
der Frucht Genuß
frommt ihren Sippen
zu ewig nie
alternder Jugend;
siech und bleich
doch sinkt ihre Blüte,
alt und schwach
schwinden sie hin,
müssen Freia sie missen:
ihrer Mitte drum sei sie entführt!

**Wotan**
(für sich)
Loge säumt zu lang!

**Fasolt.**
Schlicht gib nun Bescheid!

**Wotan.**
Sinnt auf andern Sold!

**Fasolt.**
Kein andrer: Freia allein!

**Fafner.**
Du da, folg' uns fort!
(Sie dringen auf Freia zu.)

**Freia**
(fliehend).
Helft! helft vor den Harten!

**Donner** und **Froh**
(kommen eilig).

**Froh**
(Freia in seine Arme fassend).
Zu mir, Freia! —
Meide sie, Frecher!
Froh schützt die Schöne.

**Donner**
(sich vor die beiden Riesen stellend).
Fasolt und Fafner,
fühltet ihr schon
meines Hammers harten Schlag?

**Fafner.**
Was soll das Droh'n?

**Fasolt.**
Was dringst du her?
Kampf kies'ten wir nicht,
verlangen nur unsern Lohn.

**Donner**
(den Hammer schwingend).
Schon oft zahlt' ich
Riesen den Zoll;

schuldig blieb ich
Schächern nie;
kommt her! des Lohnes Last
geb' ich in gutem Gewicht!

**Wotan**
(seinen Speer zwischen den Streitenden ausstreckend).

Halt, du Wilder!
Nichts durch Gewalt!
Verträge schützt
meines Speeres Schaft:
spar' deines Hammers Heft!

**Freia.**

Wehe! Wehe!
Wotan verläßt mich!

**Fricka.**

Begreif' ich dich noch,
grausamer Mann?

**Wotan**
(wendet sich ab, und sieht Loge kommen).

Endlich Loge!
Eiltest du so,
den du geschlossen,
den schlimmen Handel zu schlichten?

**Loge**
(ist im Hintergrunde aus dem Tale aufgetreten).

Wie? welchen Handel
hätt' ich geschlossen?
Wohl was mit den Riesen
dort im Rate du dangst? —
In Tiefen und Höh'n
treibt mich mein Hang;
Haus und Herd
behagt mir nicht:
Donner und Froh,
die denken an Dach und Fach;
wollen sie frei'n,
ein Haus muß sie erfreu'n:

ein stolzer Saal,
ein starkes Schloß,
danach stand Wotans Wunsch. —
Haus und Hof,
Saal und Schloß,
die selige Burg,
sie steht nun stark gebaut:
das Prachtgemäuer
prüfte ich selbst;
ob alles fest,
forscht' ich genau:
Fasolt und Fafner
fand ich bewährt;
kein Stein wankt im Gestemm'.
Nicht müßig war ich,
wie mancher hier:
der lügt, wer lässig mich schilt!

**Wotan.**

Arglistig
weich'st du mir aus:
mich zu betrügen
hüte in Treuen dich wohl!
Von allen Göttern
dein einz'ger Freund,
nahm ich dich auf
in der übel trauenden Troß. —
Nun red' und rate klug!
Da einst die Bauer der Burg
zum Dank Freia bedangen,
du weißt, nicht anders
willigt' ich ein,
als weil auf Pflicht du gelobtest
zu lösen das hehre Pfand.

**Loge.**

Mit höchster Sorge
d'rauf zu sinnen,
wie es zu lösen,
das — hab' ich gelobt:

doch daß ich fände,
was nie sich fügt,
was nie gelingt,
wie ließ sich das wohl geloben?

**Fricka**
(zu Wotan).
Sieh', welch' trugvollem
Schelm du getraut!

**Froh.**
Loge heißt du,
doch nenn' ich dich Lüge!

**Donner.**
Verfluchte Lohe,
dich lösch' ich aus!

**Loge.**
Ihre Schmach zu decken
schmähen mich Dumme.
(Donner und Froh wollen ihm zu Leib.)

**Wotan**
(wehrt ihnen).
In Frieden laßt mir den Freund!
Nicht kennt ihr Loges Kunst:
reicher wiegt
seines Rates Wert,
zahlt er zögernd ihn aus.

**Fafner.**
Nicht gezögert:
rasch gezahlt!

**Fasolt.**
Lang' währt's mit dem Lohn.

**Wotan**
(zu Loge).
Jetzt hör', Störrischer!
halte mir Stich!
Wo schweifest du hin und her?

**Loge.**

Immer ist Undank
Loges Lohn!
Um dich nur besorgt
sah ich mich um,
durchstöbert' im Sturm
alle Winkel der Welt,
Ersatz für Freia zu suchen,
wie er den Riesen wohl recht:
umsonst sucht' ich
und sehe nun wohl,
in der Welten Ring
nichts ist so reich,
als Ersatz zu muten dem Mann
für Weibes Wonne und Wert.
(Alle geraten in Erstaunen und Betroffenheit.)
So weit Leben und Weben,
in Wasser, Erd' und Luft,
viel frug ich,
forschte bei allen,
wo Kraft nur sich rührt
und Keime sich regen:
was wohl dem Manne
mächtiger dünk',
als Weibes Wonne und Wert?
Doch so weit Leben und Weben,
verlacht nur ward
meine fragende List:
in Wasser, Erd' und Luft
lassen will nichts
von Lieb' und Weib. —
Nur einen sah ich,
der sagte der Liebe ab:
um rotes Gold
entriet er des Weibes Gunst.
Des Rheines klare Kinder
klagten mir ihre Not:
der Nibelung,
Nacht-Alberich,

buhlte vergebens
um der Badenden Gunst;
das Rheingold da
raubte sich rächend der Dieb:
das dünkt ihn nun
das teuerste Gut,
hehrer als Weibes Huld.
Um den gleißenden Tand,
der Tiefe entwandt,
erklang mir der Töchter Klage:
an dich, Wotan,
wenden sie sich,
daß zu Recht du zögest den Räuber,
das Gold dem Wasser
wieder gebest,
und ewig es bliebe ihr Eigen. —
Dir's zu melden
gelobt' ich den Mädchen:
nun löſ'te Loge sein Wort.

**Wotan.**

Törig bist du,
wenn nicht gar tückisch!
Mich selbst sieh'st du in Not:
wie hilf' ich andern zum Heil?

**Fasolt**
(der aufmerksam zugehört, zu Fafner).

Nicht gönn' ich das Gold dem Alben;
viel Not schuf uns der Niblung,
doch schlau entschlüpfte immer
unserm Zwange der Zwerg.

**Fafner.**

Neue Neidtat
sinnt uns der Niblung,
gibt das Gold ihm Macht. —
Du da, Loge!
Sag' ohne Lug:
was Großes gilt denn das Gold,
daß es dem Niblung genügt?

**Loge.**

Ein Tand ist's
in des Wassers Tiefe,
lachenden Kindern zur Lust:
doch, ward es zum runden
Reife geschmiedet,
hilft es zu höchster Macht,
gewinnt dem Manne die Welt.

**Wotan.**

Von des Rheines Gold
hört' ich raunen:
Beute-Runen
berge sein roter Glanz;
Macht und Schätze
schüf' ohne Maß ein Reif.

**Fricka.**

Taugte wohl auch
des gold'nen Tandes
gleißend Geschmeid
Frauen zu schönem Schmuck?

**Loge.**

Des Gatten Treu'
ertrotzte die Frau,
trüge sie hold
den hellen Schmuck,
den schimmernd Zwerge schmieden,
rührig im Zwange des Reifs.

**Fricka.**

Gewänne mein Gatte
wohl sich das Gold?

**Wotan.**

Des Reifes zu walten,
rätlich will es mich dünken. —
Doch wie, Loge,
lernt' ich die Kunst?
Wie schüf' ich mir das Geschmeid?

**Loge.**

Ein Runenzauber
zwingt das Gold zum Reif:
keiner kennt ihn;
doch einer übt ihn leicht,
der sel'ger Lieb' entsagt.
(Wotan wendet sich unmutig ab.)
Das spar'st du wohl;
zu spät auch käm'st du:
Alberich zögerte nicht;
zaglos gewann er
des Zaubers Macht:
geraten ist ihm der Ring.

**Donner.**

Zwang uns allen
schüfe der Zwerg,
würd' ihm der Reif nicht entrissen.

**Wotan.**

Den Ring muß ich haben!

**Froh.**

Leicht erringt
ohne Liebesfluch er sich jetzt.

**Loge.**

Spott-leicht,
ohne Kunst wie im Kinderspiel!

**Wotan.**

So rate, wie?

**Loge.**

Durch Raub!
Was ein Dieb stahl,
das stiehl'st du dem Dieb:
ward leichter ein Eigen erlangt? —
Doch mit arger Wehr
wahrt sich Alberich;
klug und fein
mußt du verfahren,

zieh'st du den Räuber zu Recht,
um des Rheines Töchtern
den roten Tand,
das Gold, wieder zu geben:
denn darum bitten sie dich.

**Wotan.**

Des Rheines Töchter?
Was taugt mir der Rat?

**Fricka.**

Von dem Wassergezücht
mag ich nichts wissen:
schon manchen Mann
— mir zum Leid —
verlockten sie buhlend im Bad.

(Wotan steht stumm mit sich kämpfend: die übrigen Götter heften in schweigender Spannung die Blicke auf ihn. — Währenddem hat Fafner beiseite mit Fasolt beraten.)

**Fafner.**

Glaub' mir, mehr als Freia
frommt das gleißende Gold:
auch ew'ge Jugend erjagt,
wer durch Goldes Zauber sie zwingt.
(Sie treten wieder heran.)
Hör', Wotan,
der Harrenden Wort!
Freia bleib' euch in Frieden;
leichter'n Lohn
fand ich zur Lösung:
uns rauhen Riesen genügt
des Niblungen rotes Gold.

**Wotan.**

Seid ihr bei Sinn?
Was nicht ich besitze,
soll ich euch Schamlosen schenken?

**Fafner.**

Schwer baute
dort sich die Burg:

leicht wird's dir
mit list'ger Gewalt,
was im Neidspiel nie uns gelang,
den Niblungen fest zu fah'n.

**Wotan.**

Für euch müht' ich
mich um den Alben?
Für euch fing' ich den Feind?
Unverschämt
und überbegehrlich
macht euch Dumme mein Dank!

**Fasolt**
(ergreift plötzlich Freia, und führt sie mit Fafner zur Seite).

Hieher, Maid!
in uns're Macht!
Als Pfand folg'st du jetzt,
Bis wir Lösung empfah'n.

(Freia schreit laut auf: alle Götter sind in höchster Bestürzung.)

**Fafner.**

Fort von hier
sei sie entführt!
Bis Abend, achtet's wohl,
pflegen wir sie als Pfand:
wir kehren wieder;
doch kommen wir,
und bereit liegt nicht als Lösung
das Rheingold rot und licht —

**Fasolt.**

Zu End' ist die Frist dann,
Freia verfallen:
für immer folge sie uns!

**Freia.**

Schwester! Brüder!
Rettet! helft!

(Sie wird von den hastig enteilenden Riesen fortgetragen: in der Ferne hören die bestürzten Götter ihren Wehruf verhallen.)

**Froh.**

Auf, ihnen nach!

**Donner.**

Breche denn alles!
(Sie blicken Wotan fragend an.)

**Loge**
(den Riesen nachsehend).

Über Stock und Stein zu Tal
stapfen sie hin;
durch des Rheines Wasserfurt
waten die Riesen:
fröhlich nicht
hängt Freia
den Rauhen über dem Rücken! —
Heia! hei!
Wie taumeln die Tölpel dahin!
Durch das Tal talpen sie schon:
wohl an Riesenheims Mark
Erst halten sie Rast!
(Er wendet sich zu den Göttern.)
Was sinnt nun Wotan so wild? —
Den seligen Göttern wie geht's?

(Ein fahler Nebel erfüllt mit wachsender Dichtheit die Bühne; in ihm erhalten die Götter ein zunehmend bleiches und ältliches Aussehen; alle stehen bang und erwartungsvoll auf Wotan blickend, der sinnend die Augen an den Boden heftet.)

**Loge.**

Trügt mich ein Nebel?
Neckt mich ein Traum?
Wie bang und bleich
verblüht ihr so bald!
Euch erlischt der Wangen Licht;
der Blick eures Auges verblitzt! —
Frisch, mein Froh,
noch ist's ja früh! —
Deiner Hand, Donner,
entfällt ja der Hammer! —
Was ist's mit Fricka?
freut sie sich wenig
ob Wotans grämlichen Grau's,
das schier zum Greisen ihn schafft?

**Fricka.**

Wehe! Wehe!
Was ist geschehen?

**Donner.**

Mir sinkt die Hand.

**Froh.**

Mir stockt das Herz.

**Loge.**

Jetzt fand ich's: hört, was euch fehlt!
Von Freias Frucht
genosset ihr heute noch nicht:
die gold'nen Äpfel
in ihrem Garten,
sie machten euch tüchtig und jung,
aß't ihr sie jeden Tag.
Des Gartens Pflegerin
ist nun verpfändet:
an den Ästen darbt
und dorrt das Obst:
bald fällt faul es herab. —
Mich kümmert's minder;
an mir ja kargte
Freia von je
knausernd die köstliche Frucht:
denn halb so echt nur
bin ich wie, Herrliche, ihr!
Doch ihr setztet alles
auf das jüngende Obst:
das wußten die Riesen wohl;
auf euer Leben
legten sie's an:
nun sorgt, wie ihr das wahrt!
Ohne die Äpfel
alt und grau,
greis und grämlich,
welkend zum Spott aller Welt,
erstirbt der Götter Stamm.

**Fricka.**

Wotan, Gemahl,
unsel'ger Mann!
Sieh', wie dein Leichtsinn
lachend uns allen
Schmipf und Schmach erschuf!

**Wotan**
(mit plötzlichem Entschluß auffahrend).

Auf, Loge!
hinab mit mir!
Nach Nibelheim fahren wir nieder:
gewinnen will ich das Gold.

**Loge.**

Die Rheintöchter
riefen dich an:
so dürfen Erhörung sie hoffen?

**Wotan**
(heftig).

Schweige, Schwätzer!
Freia, die Gute,
Freia gilt es zu lösen.

**Loge.**

Wie du befiehlst,
führ' ich dich gern:
steil hinab
steigen wir denn durch den Rhein?

**Wotan.**

Nicht durch den Rhein!

**Loge.**

So schwingen wir uns
durch die Schwefelkluft:
dort schlüpfe mit mir hinein!
(Er geht voran und verschwindet seitwärts in einer Kluft, aus der sogleich ein schwefliger Dampf hervorquillt.)

**Wotan.**

Ihr andren harrt
bis Abend hier:

verlor'ner Jugend
erjag' ich erlösendes Gold!

(Er steigt Loge nach in die Kluft hinab; der aus ihr dringende Schwefeldampf verbreitet sich über die ganze Bühne, und erfüllt diese schnell mit dickem Gewölk. Bereits sind die Zurückbleibenden unsichtbar.)

**Donner.**

Fahre wohl, Wotan!

**Froh.**

Glück auf! Glück auf!

**Fricka.**

O kehre bald
zur bangenden Frau!

Der Schwefeldampf verdüstert sich bis zu ganz schwarzem Gewölk, welches von unten nach oben steigt; dann verwandelt sich dieses in festes, finsteres Steingeklüft, das sich immer aufwärts bewegt, so daß es den Anschein hat, als sänke die Szene immer tiefer in die Erde hinab.

---

Endlich dämmert, von verschiedenen Seiten aus der Ferne her, dunkelroter Schein auf: eine unabsehbar weit sich dahinziehende

unterirdische Kluft

wird erkennbar, die sich nach allen Seiten hin in enge Schachten auszumünden scheint.

(Alberich zerrt den kreischenden Mime an den Ohren aus einer Seitenschlufft herbei.)

**Alberich.**

Hehe! hehe!
hieher! hieher!
Tückischer Zwerg!
Tapfer gezwickt
sollst du mir sein,
schaff'st du nicht fertig,
wie ich's bestellt,
zur Stund' das feine Geschmeid!

**Mime**

(heulend).

Ohe! Ohe!
Au! Au!
Lass' mich nur los!
Fertig ist es,
wie du befahlst;

mit Fleiß und Schweiß
ist es gefügt:
nimm nur die Nägel vom Ohr!

**Alberich**
(loslassend).
Was zögerst du dann
und zeig'st es nicht?

**Mime.**
Ich Armer zagte,
daß noch 'was fehle.

**Alberich.**
Was wär' noch nicht fertig!

**Mime**
(verlegen).
Hier ... und da ...

**Alberich.**
Was hier und da?
Her das Gewirk!
(Er will ihm wieder an das Ohr fahren: vor Schreck läßt Mime ein metallenes Gewirke, das er krampfhaft in den Händen hielt, sich entfallen. Alberich hebt es hastig auf und prüft es genau.)
Schau', du Schelm!
Alles geschmiedet
und fertig gefügt,
wie ich's befahl!
So wollte der Tropf
schlau mich betrügen,
für sich behalten
das hehre Geschmeid,
das meine List
ihn zu schmieden gelehrt?
Kenn' ich dich dummen Dieb?
(Er setzt das Gewirk als „Tarnhelm" auf den Kopf.)
Dem Haupt fügt sich der Helm:
ob sich der Zauber auch zeigt?
— „Nacht und Nebel,
niemand gleich!" —
(Seine Gestalt verschwindet; statt ihrer gewahrt man eine Nebelsäule.)
Sieh'st du mich, Bruder?

**Mime**
(blickt sich verwundert um).
Wo bist du? Ich sehe dich nicht.

**Alberichs Stimme.**
So fühle mich doch,
du fauler Schuft!
Nimm das für dein Dieb'sgelüst!

**Mime**
(schreit und windet sich unter empfangenen Geißelhieben, deren Fall man vernimmt, ohne die Geißel selbst zu sehen).

**Alberichs Stimme**
(lachend).
Dank, du Dummer!
Dein Werk bewährt sich gut. —
Hoho! hoho!
Niblungen all',
neigt euch Alberich!
Überall weilt er nun,
euch zu bewachen:
Ruh' und Rast
ist euch zerronnen:
ihm müßt ihr schaffen,
wo nicht ihr ihn schaut;
wo ihr nicht ihn gewahrt,
seid seiner gewärtig:
untertan seid ihr ihm immer!
Hoho! hoho!
hört ihn: er naht,
der Niblungen-Herr!

(Die Nebelsäule verschwindet dem Hintergrunde zu: man hört in immer weiterer Ferne Alberichs Toben und Zanken; Geheul und Geschrei antwortet ihm aus den unteren Klüften, das sich endlich in immer weitere Ferne unhörbar verliert. — Mime ist vor Schmerz zusammengesunken: sein Stöhnen und Wimmern wird von Wotan und Loge gehört, die aus einer Schlufft von oben her sich herablassen.)

**Loge.**
Nibelheim hier:
durch bleiche Nebel
wie blitzen dort feurige Funken!

**Wotan.**

Hier stöhnt es laut:
was liegt im Gestein?

**Loge**
(neigt sich zu Mime).

Was Wunder wimmerst du hier?

**Mime.**

Ohe! Ohe!
Au! Au!

**Loge.**

Hei, Mime! Munt'rer Zwerg!
Was zwingt und zwackt dich denn so?

**Mime.**

Lass' mich in Frieden!

**Loge.**

Das will ich freilich,
und mehr noch, hör':
helfen will ich dir, Mime!

**Mime**
(sich etwas aufrichtend).

Wer hälfe mir?
Gehorchen muß ich
dem leiblichen Bruder,
der mich in Bande gelegt.

**Loge.**

Dich, Mime, zu binden,
was gab ihm die Macht?

**Mime.**

Mit arger List
schuf sich Alberich
aus Rheines Gold
einen gelben Reif:
seinem starken Zauber
zittern wir staunend;

mit ihm zwingt er uns alle,
der Niblungen nächtliches Heer. —
Sorglose Schmiede,
schufen wir sonst wohl
Schmuck unsern Weibern,
wonnig Geschmeid,
niedlichen Niblungentand:
wir lachten lustig der Müh'.
Nun zwingt uns der Schlimme
in Klüfte zu schlüpfen,
für ihn allein
uns immer zu müh'n.
Durch des Ringes Gold
errät seine Gier,
wo neuer Schimmer
in Schachten sich birgt:
da müssen wir spähen,
spüren und graben,
die Beute schmelzen
und schmieden den Guß,
ohne Ruh' und Rast
den Hort zu häufen dem Herrn.

**Loge.**

Den Trägen soeben
traf wohl sein Zorn?

**Mime.**

Mich Armen, ach!
mich zwang er zum ärgsten:
ein Helmgeschmeid
hieß er mich schweißen;
genau befahl er,
wie es zu fügen.
Wohl merkt' ich klug,
welch' mächt'ge Kraft
zu eigen dem Werk,
das aus Erz ich wirkte:
für mich drum hüten
wollt' ich den Helm,

durch seinen Zauber
Alberichs Zwang mich entzieh'n —
vielleicht, ja vielleicht
den Lästigen selbst überlisten,
in meine Gewalt ihn zu werfen,
den Ring ihm zu entreißen,
daß, wie ich Knecht jetzt dem Kühnen,
mir Freien er selber dann fröhn'!

**Loge.**

Warum, du Kluger,
glückte dir's nicht?

**Mime.**

Ach, der das Werk ich wirkte,
den Zauber, der ihm entzuckt,
den Zauber erriet ich nicht recht!
Der das Werk mir riet,
und mir's entriß,
der lehrte mich nun
— doch leider zu spät! —
welche List läg' in dem Helm:
meinem Blick entschwand er,
doch Schwielen dem Blinden
schlug unschaubar sein Arm.
Das schuf ich mir Dummen
schön zu Dank!

(Er streicht sich heulend den Rücken. Die Götter lachen.)

**Loge**
(zu Wotan).

Gesteh', nicht leicht
gelingt der Fang.

**Wotan.**

Doch erliegt der Feind,
hilft deine List.

**Mime**
(von dem Lachen der Götter betroffen, betrachtet diese aufmerksamer).

Mit eurem Gefrage
wer seid denn ihr Fremde?

**Loge.**

Freunde dir;
von ihrer Not
befrei'n wir der Niblungen Volk.

(Alberichs Zanken und Züchtigen nähert sich wieder.)

**Mime.**

Nehmt euch in acht!
Alberich naht.

**Wotan.**

Sein' harren wir hier.

(Er setzt sich ruhig auf einen Stein; Loge lehnt ihm zur Seite. — Alberich, der den Tarnhelm vom Haupte genommen und in den Gürtel gehängt hat, treibt mit geschwungener Geißel aus der unteren, tiefer gelegenen Schlucht, aufwärts eine Schar Nibelungen vor sich her: diese sind mit goldenem und silbernem Geschmeide beladen, das sie, unter Alberichs stetem Schimpfen und Schelten, all auf einen Haufen speichern und so zu einem Horte häufen.)

**Alberich.**

Hieher! Dorthin!
Hehe! Hoho!
Träges Heer,
dort zu Hauf
schichtet den Hort!
Du da, hinauf!
Willst du voran?
Schmähliches Volk,
ab das Geschmeide!
Soll ich euch helfen?
Alles hieher!

(Er gewahrt plötzlich Wotan und Loge.)

He! wer ist dort?
Wer drang hier ein? —
Mime! Zu mir,
schäbiger Schuft!
Schwatztest du gar
mit dem schweifenden Paar?
Fort, du Fauler!
Willst du gleich schmieden und schaffen?

(Er treibt Mime mit Geißelhieben unter den Haufen der Nibelungen hinein.)

He! an die Arbeit!
Alle von hinnen!

Hurtig hinab!
Aus den neuen Schachten
schafft mir das Gold!
Euch grüßt die Geißel,
grabt ihr nicht rasch!
Daß keiner mir müßig,
bürge mir Mime,
sonst birgt er sich schwer
meines Armes Schwunge:
daß ich überall weile,
wo niemand es wähnt,
das weiß er, dünkt mich, genau. —
Zögert ihr noch?
Zaudert wohl gar?
(Er zieht seinen Ring vom Finger, küßt ihn, und streckt ihn drohend aus.)
Zitt're und zage,
gezähmtes Heer:
rasch gehorcht
des Ringes Herrn!
(Unter Geheul und Gekreisch stieben die Nibelungen [unter ihnen Mime] auseinander, und schlüpfen nach allen Seiten in die Schachten hinab.)

**Alberich**
(grimmig auf Wotan und Loge zutretend).
Was sucht ihr hier?

**Wotan.**
Von Nibelheims nächt'gem Land
vernahmen wir neue Mähr':
mächt'ge Wunder
wirke hier Alberich;
daran uns zu weiden
trieb uns Gäste die Gier.

**Alberich.**
Nach Nibelheim
führt euch wohl Neid:
so kühne Gäste,
glaubt, kenn' ich gar gut.

**Loge.**

Kenn'st du mich gut,
kindischer Alb?
Nun sag': wer bin ich,
daß du so bell'st?
Im kalten Loch,
da kauernd du lag'st,
wer gab dir Licht
und wärmende Lohe,
wenn Loge nie dir gelacht?
Was hülf' dir dein Schmieden,
heizt' ich die Schmiede dir nicht?
Dir bin ich Vetter,
und war dir Freund:
nicht fein drum dünkt mich dein Dank!

**Alberich.**

Den Lichtalben
lacht jetzt Loge,
der listige Schelm:
bist du Falscher ihr Freund,
wie mir Freund du einst war'st —
haha! mich freut's! —
von ihnen fürcht' ich dann nichts.

**Loge.**

So denk' ich, kannst du mir trau'n?

**Alberich.**

Deiner Untreu' trau' ich,
nicht deiner Treu'! —
Doch getrost trotz' ich euch allen!

**Loge.**

Hohen Mut
verleiht deine Macht:
grimmig groß
wuchs dir die Kraft.

**Alberich.**

Sieh'st du den Hort,

den mein Heer
dort mir gehäuft?

**Loge.**

So neidlichen sah ich noch nie.

**Alberich.**

Das ist für heut'
ein kärglich Häufchen:
kühn und mächtig
soll er künftig sich mehren.

**Wotan.**

Zu was doch frommt dir der Hort,
da freudlos Nibelheim,
und nichts um Schätze hier feil?

**Alberich.**

Schätze zu schaffen
und Schätze zu bergen,
nützt mir Nibelheims Nacht;
doch mit dem Hort,
in der Höhle gehäuft,
denk' ich dann Wunder zu wirken:
die ganze Welt
gewinn' ich mit ihm mir zu eigen.

**Wotan.**

Wie beginn'st du, Gütiger, das?

**Alberich.**

Die in linder Lüfte Weh'n
da oben ihr lebt,
lacht und liebt:
mit gold'ner Faust
euch Göttliche fang' ich mir alle!
Wie ich der Liebe abgesagt,
alles, was lebt,
soll ihr entsagen:
mit Golde gekirrt,
nach Gold nur sollt ihr noch gieren.

Auf wonnigen Höh'n
in seligem Weben
wiegt ihr euch,
den Schwarz-Alben
verachtet ihr ewigen Schwelger: —
habt acht!
habt acht! —
denn dient ihr Männer
erst meiner Macht,
eure schmucken Frau'n —
die mein Frei'n verschmäht —
sie zwingt zur Lust sich der Zwerg,
lacht Liebe ihm nicht. —
Hahahaha!
hört ihr mich recht?
Habt acht!
Habt acht vor dem nächtlichen Heer,
entsteigt des Niblungen Hort
aus stummer Tiefe zu Tag!

**Wotan**
(auffahrend).
Vergeh', frevelnder Gauch!

**Alberich.**
Was sagt der?

**Loge**
(ist dazwischen getreten).
Sei doch bei Sinnen!
(zu Alberich.)
Wen doch faßte nicht Wunder,
erfährt er Alberichs Werk?
Gelingt deiner herrlichen List,
was mit dem Hort du heischest,
den Mächtigsten muß ich dich rühmen:
denn Mond und Stern'
und die strahlende Sonne,
sie auch dürfen nicht anders,
dienen müssen sie dir. —
Doch wichtig acht' ich vor allem,

daß des Hortes Häuser,
der Niblungen Heer,
neidlos dir geneigt.
Einen Ring rührtest du kühn,
dem zagte zitternd dein Volk:
doch wenn im Schlaf
ein Dieb dich beschlich',
den Ring schlau dir entriss',
wie wahrtest du Weiser dich dann?

**Alberich.**

Der listigste dünkt sich Loge;
andre denkt er
immer sich dumm:
daß sein' ich bedürfte
zu Rat und Dienst
um harten Dank,
das hörte der Dieb jetzt gern! —
Den hehlenden Helm
ersann ich mir selbst;
der sorglichste Schmied,
Mime, mußt' ihn mir schmieden:
schnell mich zu wandeln
nach meinem Wunsch,
die Gestalt mir zu tauschen,
taugt mir der Helm;
niemand sieht mich,
wenn er mich sucht;
doch überall bin ich,
geborgen dem Blick.
So ohne Sorge
bin ich selbst sicher vor dir,
du fromm sorgender Freund!

**Loge.**

Vieles sah ich,
Seltsames fand ich:
doch solches Wunder
gewahrt' ich nie.
Dem Werk ohnegleichen

kann ich nicht glauben;
wäre dies einz'ge möglich,
deine Macht währte dann ewig.

**Alberich.**

Mein'st du, ich lüg'
und prahle wie Loge?

**Loge.**

Bis ich's geprüft,
bezweifl' ich, Zwerg, dein Wort.

**Alberich.**

Vor Klugheit bläht sich
zum Platzen der Blöde:
nun plage dich Neid!
Bestimm', in welcher Gestalt
soll ich jach vor dir steh'n?

**Loge.**

In welcher du willst:
nur mach' vor Staunen mich stumm!

**Alberich**
(hat den Helm aufgesetzt).

„Riesenwurm
winde sich ringelnd!"

(Sogleich verschwindet er: eine ungeheure Riesenschlange windet sich statt seiner am Boden; sie bäumt sich und streckt den aufgesperrten Rachen nach Wotan und Loge hin.)

**Loge**
(stellt sich von Furcht ergriffen).

Ohe! Ohe!
schreckliche Schlange,
verschling' mich nicht!
Schone Logen das Leben!

**Wotan**
(lacht).

Gut, Alberich!
gut, du Arger!
Wie wuchs so rasch
zum riesigen Wurme der Zwerg!

(Die Schlange verschwindet, und statt ihrer erscheint sogleich Alberich wieder in seiner wirklichen Gestalt.)

**Alberich.**

Hehe! Ihr Klugen,
glaubt ihr mir nun?

**Loge.**

Mein Zittern mag dir's bezeugen.
Zur großen Schlange
schuf'st du dich schnell:
weil ich's gewahrt,
willig glaub' ich das Wunder.
Doch wie du wuchsest,
kannst du auch winzig
und klein dich schaffen?
Das klügste schiene mir das,
Gefahren schlau zu entflieh'n:
das aber dünkt mich zu schwer!

**Alberich.**

Zu schwer dir,
weil du zu dumm!
Wie klein soll ich sein?

**Loge.**

Daß die engste Klinze dich fasse,
wo bang die Kröte sich birgt.

**Alberich.**

Pah! nichts leichter!
Luge du her!
(Er setzt den Tarnhelm wieder auf.)
„Krumm und grau
krieche Kröte!"
(Er verschwindet: die Götter gewahren im Gestein eine Kröte auf sich zukriechen.)

**Loge**
(zu Wotan).

Dort die Kröte,
greife sie rasch!
(Wotan setzt seinen Fuß auf die Kröte: Loge fährt ihr nach dem Kopfe und hält den Tarnhelm in der Hand.)

**Alberich**

(wird plötzlich in seiner wirklichen Gestalt sichtbar, wie er sich unter Wotans Fuße windet).

Ohe! Verflucht!
Ich bin gefangen!

**Loge.**

Halt' ihn fest,
bis ich ihn band.

(Er hat ein Bastseil hervorgeholt, und bindet Alberich damit Arme und Beine: den Geknebelten, der sich wütend zu wehren sucht, fassen dann beide, und schleppen ihn mit sich nach der Kluft, aus der sie herabkamen.)

**Loge.**

Schnell hinauf!
Dort ist er unser.

(Sie verschwinden, aufwärts steigend.)

Die Szene verwandelt sich, nur in umgekehrter Weise, wie zuvor: schließlich erscheint wieder die

## freie Gegend auf Bergeshöhen,

wie in der zweiten Szene; nur ist sie jetzt noch in einem fahlen Nebelschleier verhüllt, wie vor der zweiten Verwandlung nach Freias Abführung.

(Wotan und Loge, den gebundenen Alberich mit sich führend, steigen aus der Kluft herauf.)

**Loge.**

Hier, Vetter,
sitze du fest!
Luge, Liebster,
dort liegt die Welt,
die du Lung'rer gewinnen dir willst:
welch' Stellchen, sag',
bestimmst du mir drin zum Stall?

**Alberich.**

Schändlicher Schächer!
du Schalk! du Schelm!
Löse den Bast,
binde mich los,
den Frevel sonst büßest du Frecher!

**Wotan.**

Gefangen bist du,
fest mir gefesselt,

wie du die Welt,
was lebt und webt,
in deiner Gewalt schön wähntest.
In Banden liegst du vor mir,
du Banger kannst es nicht leugnen:
zu ledigen dich
bedarf's nun der Lösung.

**Alberich.**

O, ich Tropf!
ich träumender Tor!
Wie dumm traut' ich
dem diebischen Trug!
Furchtbare Rache
Räche den Fehl!

**Loge.**

Soll Rache dir frommen,
vor allem rate dich frei:
dem gebund'nen Manne
büßt kein Freier den Frevel.
Drum sinn'st du auf Rache,
rasch ohne Säumen
sorg' um die Lösung zunächst!

**Alberich**
(barsch).

So heißt, was ihr begehrt!

**Wotan.**

Den Hort und dein helles Gold.

**Alberich.**

Gieriges Gaunergezücht!
(Für sich.)
Behalt' ich mir nur den Ring,
des Hortes entrat' ich dann leicht:
denn von neuem gewonnen
und wonnig genährt
ist er bald durch des Ringes Gebot.
Eine Witzigung wär's,

die weise mich macht:
zu teuer nicht zahl' ich die Zucht,
lass' ich für die Lehre den Tand. —

**Wotan.**

Erleg'st du den Hort?

**Alberich.**

Lös't mir die Hand,
so ruf' ich ihn her.

(Loge löst ihm die rechte Hand.)

**Alberich**

(rührt den Ring mit den Lippen und murmelt den Befehl).

— Wohlan, die Niblungen
rief ich mir nah':
dem Herrn gehorchend
hör' ich den Hort
aus der Tiefe sie führen zutag. —
Nun lös't mich vom lästigen Band!

**Wotan.**

Nicht eh'r, bis alles gezahlt.

(Die Nibelungen steigen aus der Kluft herauf, mit den Geschmeiden des Hortes beladen.)

**Alberich.**

O schändliche Schmach,
daß die scheuen Knechte
geknebelt selbst mich erschau'n! —
Dorthin geführt,
wie ich's befehl'!
All' zu Hauf'
schichtet den Hort!
Helf' ich euch Lahmen?
Hieher nicht gelugt! —
Rasch da! rasch!
Dann rührt euch von hinnen:
daß ihr mir schafft,
fort in die Schachten!

Weh' euch, find' ich euch faul!
Auf den Fersen folg' ich euch nach.
(Die Nibelungen, nachdem sie den Hort aufgeschichtet, schlüpfen ängstlich wieder in die Kluft hinab.)

**Alberich.**

Gezahlt hab' ich:
laßt mich nun zieh'n!
Und das Helmgeschmeid,
das Loge dort hält,
des gebt mir nun gütlich zurück!

**Loge**
(den Tarnhelm zum Horte werfend).

Zur Buße gehört auch die Beute.

**Alberich.**

Verfluchter Dieb! —
Doch nur Geduld!
Der den alten mir schuf,
schafft einen andern:
noch halt ich die Macht,
der Mime gehorcht.
Schlimm zwar ist's,
dem schlauen Feind
zu lassen die listige Wehr! —
Nun denn! Alberich
ließ euch alles:
jetzt löſ't, ihr Bösen, das Band!

**Loge**
(zu Wotan).

Bist du befriedigt?
Bind' ich ihn frei?

**Wotan.**

Ein gold'ner Ring
glänzt dir am Finger;
hörst du, Alb?
der, acht' ich, gehört mit zum Hort.

**Alberich**
(entsetzt).

Der Ring?

**Wotan.**

Zu deiner Lösung
mußt du ihn lassen.

**Alberich.**

Das Leben — doch nicht den Ring!

**Wotan.**

Den Reif verlang' ich:
mit dem Leben mach', was du willst!

**Alberich.**

Lös' ich mir Leib und Leben,
den Ring auch muß ich mir lösen:
Hand und Haupt,
Aug' und Ohr,
ist nicht mehr mein eigen
als hier dieser rote Ring?

**Wotan.**

Dein eigen nenn'st du den Ring?
Rasest du, schamloser Albe?
Nüchtern sag',
wem entnahm'st du das Gold,
daraus du den schimmernden schuf'st?
War's dein eigen,
was du Arger
der Wassertiefe entwandtest?
Bei des Rheines Töchtern
hole dir Rat,
ob sie ihr Gold
dir zu eigen gaben,
das du zum Ring dir geraubt.

**Alberich.**

Schmähliche Tücke!
Schändlicher Trug!
Wirf'st du Schächer
die Schuld mir vor,
die dir so wonnig erwünscht?
Wie gern raubtest

du selbst dem Rheine das Gold,
war nur so leicht
die List, es zu schmieden, erlangt?
Wie glückt' es nun
dir Gleißner zum Heil,
daß der Niblung ich
aus schmählicher Not,
in des Zornes Zwange,
den schrecklichen Zauber gewann,
dess' Werk nun lustig dir lacht?
Des Unseligsten,
Angstversehrten
fluchfertige,
furchtbare Tat,
zu fürstlichem Tand
soll sie fröhlich dir taugen?
zur Freude dir frommen mein Fluch? —
Hüte dich,
herrischer Gott!
Frevelte ich,
so frevelt' ich frei an mir:
doch an allem, was war,
ist und wird,
frevelst, Ewiger, du,
entreißest du frech mir den Ring!

**Wotan.**

Her den Ring!
Kein Recht an ihm
schwört dein Schwatzen dir zu.
(Er entzieht Alberichs Finger mit heftiger Gewalt den Ring.)

**Alberich**
(gräßlich aufschreiend).

Weh'! Zertrümmert! Zerknickt!
Der Traurigen traurigster Knecht!

**Wotan**
(hat den Ring an seinen Finger gesteckt und betrachtet ihn wohlgefällig).

Nun halt ich, was mich erhebt,
der Mächtigen mächtigsten Herrn!

**Loge.**

Ist er gelös't?

**Wotan.**

Bind ihn los!

**Loge**

(löst Alberich die Bande).

Schlüpfe denn heim!
Keine Schlinge hält dich:
frei fahre dahin!

**Alberich**

(sich vom Boden erhebend mit wütendem Lachen).

Bin ich nun frei?
wirklich frei? —
So grüß' euch denn
meiner Freiheit erster Gruß! —
Wie durch Fluch er mir geriet,
verflucht sei dieser Ring!
Gab sein Gold
mir — Macht ohne Maß,
nun zeug sein Zauber
Tod dem — der ihn trägt!
Kein Froher soll
seiner sich freu'n;
keinem Glücklichen lache
sein lichter Glanz;
wer ihn besitzt,
den sehre Sorge,
und wer ihn nicht hat,
nage der Neid!
Jeder giere
nach seinem Gut,
doch keiner genieße
mit Nutzen sein';
ohne Wucher hüt' ihn sein Herr,
doch den Würger zieh' er ihm zu!
Dem Tode verfallen,
fess'le den Feigen die Furcht;
so lang er lebt,

sterb' er lechzend dahin,
des Ringes Herr
als des Ringes Knecht:
bis in meiner Hand
den geraubten wieder ich halte!
So — segnet
in höchster Not
der Nibelung seinen Hort. —
Behalt' ihn nun,
hüte ihn wohl:
meinem Fluch fliehest du nicht!
(Er verschwindet schnell in der Kluft.)

**Loge.**

Lauschtest du
seinem Liebesgruß?

**Wotan**
(in die Betrachtung des Ringes verloren).

Gönn' ihm die geifernde Lust!
(Der Nebelduft des Vordergrundes klärt sich allmählich auf.)

**Loge**
(nach rechts blickend).

Fasolt und Fasner
nahen von fern;
Freia führen sie her.
(Von der andern Seite treten Fricka, Donner und Froh auf.)

**Froh.**

Sie kehrten zurück.

**Donner.**

Willkommen, Bruder!

**Fricka**
(besorgt auf Wotan zueilend).

Bring'st du mir gute Kunde?

**Loge**
(auf den Hort deutend).

Mit List und Gewalt
gelang das Werk:
dort liegt, was Freia lös't.

**Donner.**

Aus der Riesen Haft
naht dort die Holde.

**Froh.**

Wie liebliche Luft
wieder uns weht,
wonnig Gefühl
die Sinne füllt!
Traurig ging' es uns allen,
getrennt für immer von ihr,
die leidlos ewiger Jugend
jubelnde Lust uns verleiht.

(Der Vordergrund ist wieder hell geworden; das Aussehen der Götter gewinnt durch das Licht wieder die erste Frische: über dem Hintergrunde haftet jedoch noch der Nebelschleier, so daß die ferne Burg unsichtbar bleibt.)
(Fasolt und Fafner treten auf, Freia zwischen sich führend.)

**Fricka**

(eilt freudig auf die Schwester zu, um sie zu umarmen).

Lieblichste Schwester,
süßeste Lust!
Bist du mir wieder gewonnen?

**Fasolt**

(ihr wehrend).

Halt! Nicht sie berührt!
Noch gehört sie uns. —
Auf Riesenheims
ragender Mark
rasteten wir;
mit treuem Mut
des Vertrages Pfand
pflegten wir:
so sehr mich's reut,
zurück doch bring' ich's,
erlegt uns Brüdern
die Lösung ihr.

**Wotan.**

Bereit liegt die Lösung:
des Goldes Maß
sei nun gütlich gemessen.

### Fasolt.

Das Weib zu missen,
misse, gemutet mich weh:
soll aus dem Sinn sie mir schwinden,
des Geschmeides Hort
häufe denn so,
daß meinem Blick
die Blühende ganz er verdeck'!

### Wotan.

So stellt das Maß
nach Freias Gestalt.

(Fafner und Fasolt stoßen ihre Pfähle vor Freia hin so in den Boden, daß sie gleiche Höhe und Breite mit ihrer Gestalt messen.)

### Fafner.

Gepflanzt sind die Pfähle
nach Pfandes Maß:
gehäuft füll' es der Hort.

### Wotan.

Eilt mit dem Werk:
widerlich ist mir's!

### Loge.

Hilf mir, Froh!

### Froh.

Freias Schmach
eil' ich zu enden.

Loge und Froh häufen hastig zwischen den Pfählen die Geschmeide.

### Fafner.

Nicht so leicht
und locker gefügt:
fest und dicht
füll' er das Maß!

(Mit roher Kraft drückt er die Geschmeide dicht zusammen; er beugt sich, um nach Lücken zu spähen.)

Hier lug' ich noch durch:
verstopft mir die Lücken!

### Loge.

Zurück, du Grober!
greif' mir nichts an!

**Fasner.**

Hieher! die Klinze verklemmt!

**Wotan**
(unmutig sich abwendend).

Tief in der Brust
brennt mich die Schmach.

**Fricka**
(den Blick auf Freia geheftet).

Sieh', wie in Scham
schmählich die Edle steht:
um Erlösung fleht
stumm der leidende Blick.
O böser Mann!
der Minnigen botest du das!

**Fasner.**

Noch mehr hieher!

**Donner.**

Kaum halt' ich mich:
schäumende Wut
weckt mir der schamlose Wicht! —
Hieher, du Hund!
willst du messen,
so miß dich selber mit mir!

**Fasner.**

Ruhig, Donner!
Rolle, wo's taugt:
hier nützt dein Rasseln dir nichts!

**Donner**
(holt aus).

Nicht dich Schmählichen zu zerschmettern?

**Wotan.**

Friede doch!
Schon dünkt mich Freia verdeckt.

**Loge.**

Der Hort ging auf.

**Fafner**
(mit dem Blicke messend).
Noch schimmert mir Holdas Haar:
dort das Gewirk
wirf auf den Hort!

**Loge.**
Wie? auch den Helm?

**Fafner.**
Hurtig her mit ihm!

**Wotan.**
Lass' ihn denn fahren!

**Loge.**
(wirft den Helm auf den Haufen).
So sind wir fertig. —
Seid ihr zufrieden?

**Fasolt.**
Freia, die schöne,
schau' ich nicht mehr:
ist sie gelös't?
muß ich sie lassen?
(Er tritt nahe hinzu und späht durch den Hort.)
Weh! noch blitzt
ihr Blick zu mir her;
des Auges Stern
strahlt mich noch an:
durch eine Spalte
muß ich's erspäh'n! —
Seh' ich dies wonnige Auge,
von dem Weibe lass' ich nicht ab.

**Fafner.**
He! euch rat' ich,
verstopft mir die Ritze!

**Loge.**
Nimmersatte!
seht ihr denn nicht,
ganz schwand uns das Gold?

**Fafner.**
Mit nichten, Freund!
An Wotans Finger
glänzt von Gold noch ein Ring:
den gebt, die Ritze zu füllen!

**Wotan.**
Wie! diesen Ring?

**Loge.**
Laßt euch raten!
Den Rheintöchtern
gehört dies Gold:
ihnen gibt Wotan es wieder.

**Wotan.**
Was schwatzest du da?
Was schwer ich mir erbeutet,
ohne Bangen wahr' ich's für mich.

**Loge.**
Schlimm dann steht's
um mein Versprechen,
das ich den Klagenden gab.

**Wotan.**
Dein Versprechen bindet mich nicht:
als Beute bleibt mir der Reif.

**Fafner.**
Doch hier zur Lösung
mußt du ihn legen.

**Wotan.**
Fordert frech was ihr wollt:
alles gewähr' ich;
um alle Welt
nicht fahren doch lass' ich den Ring!

**Fasolt**
(zieht wütend Freia hinter dem Horte hervor).
Aus denn ist's,
beim alten bleibt's:
nun folgt uns Freia für immer!

**Freia.**

Hilfe! Hilfe!

**Fricka.**

Harter Gott,
gib ihnen nach!

**Froh.**

Spare das Gold nicht!

**Donner.**

Spende den Ring doch!

**Wotan.**

Laßt mich in Ruh'!
Den Reif geb' ich nicht.

(Fafner hält den fortdrängenden Fasolt noch auf; alle stehen bestürzt: Wotan wendet sich zürnend von ihnen zur Seite. Die Bühne hat sich von neuem verfinstert: aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor; in ihm wird Wotan plötzlich Erda sichtbar, die bis zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe aufsteigt: sie ist von edler Gestalt, weithin von schwarzem Haare umwallt.)

**Erda**

(die Hand mahnend gegen Wotan ausstreckend).

Weiche, Wotan, weiche!
Flieh' des Ringes Fluch!
Rettungslos
dunklem Verderben
weiht dich sein Gewinn.

**Wotan.**

Wer bist du, mahnendes Weib?

**Erda.**

Wie alles war, weiß ich;
wie alles wird,
wie alles sein wird,
seh' ich auch:
der ew'gen Welt
Ur-Wala,
Erda mahnt deinen Mut.
Drei der Töchter,
ur-erschaff'ne,
gebar mein Schoß:

was ich sehe,
sagen dir nächtlich die Nornen.
Doch höchste Gefahr
führt mich heut'
selbst zu dir her:
höre! höre! höre!
Alles, was ist, endet.
Ein düst'rer Tag
dämmert den Göttern:
dir rat' ich, meide den Ring!

(Sie versinkt langsam bis an die Brust, während der bläuliche Schein zu dunkeln beginnt.)

**Wotan.**

Geheimnis-hehr
hallt mir dein Wort:
weile, daß mehr ich wisse!

**Erda**

(im Verschwinden).

Ich warnte dich —
du weißt genug:
sinne in Sorg' und Furcht!

(Sie verschwindet gänzlich.)

**Wotan.**

Soll ich sorgen und fürchten —
dich muß ich fassen,
alles erfahren!

(Er will in die Kluft, um Erda zu halten: Donner, Froh und Fricka werfen sich ihm entgegen, und halten ihn auf.)

**Fricka.**

Was willst du, Wütender?

**Froh.**

Halt' ein, Wotan!
Scheue die Edle,
achte ihr Wort!

**Donner**

(zu den Riesen).

Hört, ihr Riesen!

Zurück und harret:
das Gold wird euch gegeben.

**Freia.**

Darf ich es hoffen?
Dünkt euch Holda
wirklich der Lösung wert?
(Alle blicken gespannt auf Wotan.)

**Wotan**

(war in tiefes Sinnen versunken, und faßt sich jetzt mit Gewalt zum Entschluß).

Zu uns, Freia!
Du bist befreit:
wieder gekauft
kehr' uns die Jugend zurück! —
Ihr Riesen, nehmt euren Ring!
(Er wirft den Ring auf den Hort.)
(Die Riesen lassen Freia los: sie eilt freudig auf die Götter zu, die sie abwechselnd längere Zeit in höchster Freunde liebkosen.)

**Fafner**

(breitet sogleich einen ungeheuren Sack aus und macht sich über den Hort her, um ihn da hinein zu schichten).

**Fasolt**

(dem Bruder sich entgegenwerfend).

Halt, du Gieriger!
gönne mir auch 'was!
Redliche Teilung
taugt uns beiden.

**Fafner.**

Mehr an der Maid als am Gold
lag dir verliebtem Geck:
mit Müh' zum Tausch
vermocht' ich dich Toren.
Ohne zu teilen
hättest du Freia gefreit:
teil' ich den Hort,
billig behalt' ich
die größte Hälfte für mich.

**Fasolt.**

Schändlicher du!
Mir diesen Schimpf?
(Zu den Göttern.)
Euch ruf' ich zu Richtern:
teilet nach Recht
uns redlich den Hort!
(Wotan wendet sich verächtlich ab.)

**Loge.**

Lass' den Hort ihn raffen:
halte du nur auf den Ring!

**Fasolt**
(stürzt sich auf Fafner, der währenddem mächtig eingesackt hat).

Zurück, du Frecher!
Mein ist der Ring:
mir blieb er für Freias Blick.
(Er greift hastig nach dem Ring.)

**Fafner.**

Fort mit der Faust!
Der Ring ist mein.
(Sie ringen miteinander; Fasolt entreißt Fafner den Ring.)

**Fasolt.**

Ich halt' ihn, mir gehört er!

**Fafner.**

Halt' fest, daß er nicht fall'!
(Er holt wütend mit seinem Pfahle nach Fasolt aus, und streckt ihn mit einem Schlage zu Boden; dem Sterbenden entreißt er dann hastig den Ring.)
Nun blinz'le nach Freias Blick:
an den Reif rühr'st du nicht mehr!
(Er steckt den Ring in den Sack, und rafft dann gemächlich vollends den Hort ein.)
(Alle Götter stehen entsetzt.)

**Wotan**
(nach einem langen, feierlichen Schweigen).

Furchtbar nun
erfind' ich des Fluches Kraft!

**Loge.**

Was gleicht, Wotan,

wohl deinem Glücke?
Viel erwarb dir
des Ringes Gewinn;
daß er nun dir genommen,
nützt dir noch mehr:
deine Feinde, sieh',
fällen sich selbst
um das Gold, das du vergabst.

**Wotan**
(tief erschüttert).
Wie doch Bangen mich bindet!
Sorg' und Furcht
fesseln den Sinn;
wie sie zu enden,
lehre mich Erda:
zu ihr muß ich hinab!

**Fricka**
(schmeichelnd sich an ihn schmiegend).
Wo weil'st du, Wotan?
Winkt dir nicht hold
die hehre Burg,
die des Gebieters
gastlich bergend nun harrt?

**Wotan.**
Mit bösem Zoll
zahlt' ich den Bau!

**Donner**
(auf den Hintergrund deutend, der noch in Nebelschleier gehüllt ist).
Schwüles Gedünst
schwebt in der Luft;
lästig ist mir
der trübe Druck:
das bleiche Gewölk
samml' ich zu blitzendem Wetter;
das fegt den Himmel mir hell.
(Er hat einen hohen Felsstein am Talabhange bestiegen und schwingt jetzt seinen Hammer.)

He da! He da!
Zu mir, du Gedüft!
ihr Dünste, zu mir!
Donner, der Herr,
ruft euch zu Heer.
Auf des Hammers Schwung
schwebet herbei:
he da! he da!
duftig Gedünst!
Donner ruft euch zu Heer!

(Die Nebel haben sich um ihn zusammengezogen; er verschwindet völlig in einer immer finsterer sich ballenden Gewitterwolke. Dann hört man seinen Hammerschlag schwer auf den Felsstein fallen: ein starker Blitz entfährt der Wolke; ein heftiger Donnerschlag folgt.)

Bruder, zu mir!
weise der Brücke den Weg!

(Froh ist mit im Gewölk verschwunden. Plötzlich verzieht sich die Wolke; Donner und Froh werden sichtbar: von ihren Füßen aus zieht sich, mit blendendem Leuchten, eine Regenbogenbrücke über das Tal hinüber bis zur Burg, die jetzt, von der Abendsonne beschienen, in hellstem Glanze erstrahlt.)

(Fafner, der neben der Leiche seines Bruders endlich den ganzen Hort eingerafft, hat, den ungeheuren Sack auf dem Rücken, während Donners Gewitterzauber die Bühne verlassen.)

**Froh.**

Zur Burg führt die Brücke,
leicht, doch fest eurem Fuß:
beschreitet kühn
ihren schrecklosen Pfad!

**Wotan**
(in den Anblick der Burg versunken).

Abendlich strahlt
der Sonne Auge;
in prächt'ger Glut
prangt glänzend die Burg:
in des Morgens Scheine
mutig erschimmernd
lag sie herrenlos
hehr verlockend vor mir.
Von Morgen bis Abend
in Müh und Angst
nicht wonnig ward sie gewonnen!
Es naht die Nacht:
vor ihrem Neid

biete sie Bergung nun.
So — grüß' ich die Burg,
sicher vor Bang und Grau'n. —
(Zu Fricka.)
Folge mir, Frau:
in Walhall wohne mit mir!
(Er faßt ihre Hand.)

**Fricka.**

Was deutet der Name?
Nie, dünkt mich, hört' ich ihn nennen.

**Wotan.**

Was, mächtig der Furcht,
mein Mut mir erfand,
wenn siegend es lebt —
leg' es den Sinn dir dar!
(Wotan und Fricka schreiten der Brücke zu: Froh und Freia folgen zunächst, dann Donner.)

**Loge**
(im Vordergrunde verharrend und den Göttern nachblickend).

Ihrem Ende eilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wähnen.
Fast schäm' ich mich,
mit ihnen zu schaffen;
zur leckenden Lohe
mich wieder zu wandeln,
spür' ich lockende Lust.
Sie aufzuzehren,
die einst mich gezähmt,
statt mit den blinden
blöd zu vergeh'n —
und wären's göttlichste Götter —
nicht dumm dünkte mich das!
Bedenken will ich's:
wer weiß, was ich tu'!
(Er geht, um sich den Göttern in nachlässiger Haltung anzuschließen.)
(Aus der Tiefe hört man den Gesang der Rheintöchter heraufschallen.)

**Die drei Rheintöchter.**

Rheingold!
Reines Gold,
wie lauter und hell
leuchtetest einst du uns!

Um dich, du klares,
nun wir klagen!
Gebt uns das Gold,
o gebt uns das reine zurück!

**Wotan**
(im Begriff, den Fuß auf die Brücke zu setzen, hält an und wendet sich um).
Welch' Klagen klingt zu mir her?

**Loge.**
Des Rheines Kinder
beklagen des Goldes Raub.

**Wotan.**
Verwünschte Nicker! —
Wehre ihrem Geneck'!

**Loge**
(in das Tal hinabrufend).
Ihr da im Wasser!
was weint ihr herauf?
Hört, was Wotan euch wünscht.
Glänzt nicht mehr
euch Mädchen das Gold,
in der Götter neuem Glanze
sonnt euch selig fortan!
(Die Götter lachen laut und beschreiten nun die Brücke.)

**Die Rheintöchter**
(aus der Tiefe).
Rheingold!
Reines Gold!
O leuchtete noch
in der Tiefe dein laut'rer Tand!
Traulich und treu
ist's nur in der Tiefe:
falsch und feig
ist, was dort oben sich freut!
(Als alle Götter auf der Brücke der Burg zuschreiten, fällt der Vorhang.)

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

# Richard Wagner
# Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe

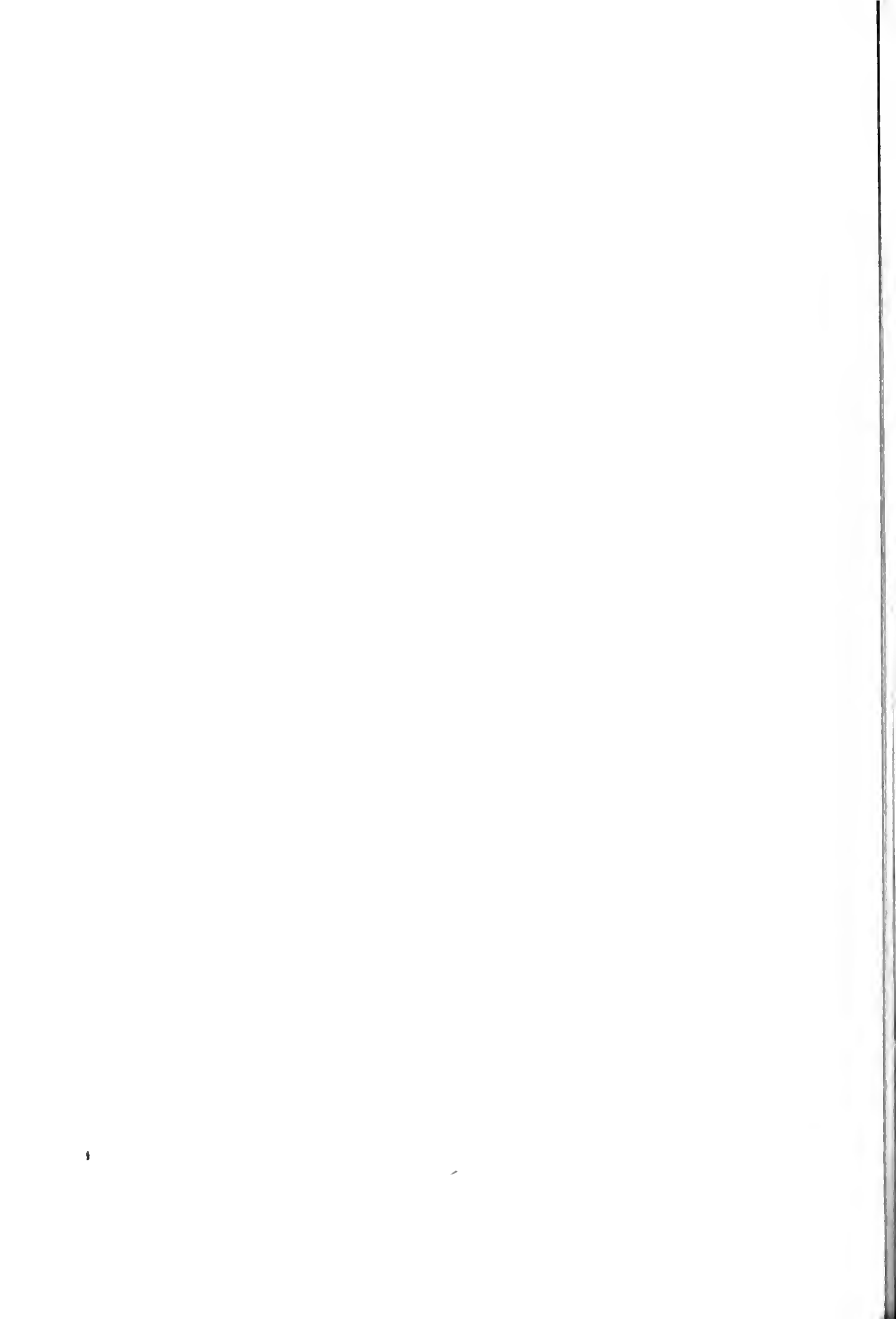


Sechste Auflage
Sechster Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

# Inhaltsverzeichnis.



# Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel.

## Erster Tag:

## Die Walküre.

---

**Personen:**

Siegmund.
Hunding.
Wotan.
Sieglinde.
Brünnhilde.
Fricka.
Acht Walküren.

---

# Erster Aufzug.

## Das Innere eines Wohnraumes.

In der Mitte steht der Stamm einer mächtigen Esche, dessen stark erhabene Wurzeln sich weithin in den Erdboden verlieren; von seinem Wipfel ist der Baum durch ein gezimmertes Dach geschieden, welches so durchschnitten ist, daß der Stamm und die nach allen Seiten hin sich ausstreckenden Äste durch genau entsprechende Öffnungen hindurchgehen; von dem belaubten Wipfel wird angenommen, daß er sich über dieses Dach ausbreite. Um den Eschenstamm, als Mittelpunkt, ist nun ein Saal gezimmert; die Wände sind aus roh behauenem Holzwerk, hie und da mit geflochtenen und gewebten Decken behangen. Rechts im Vordergrunde steht der Herd, dessen Rauchfang seitwärts zum Dache hinausführt; hinter dem Herde befindet sich ein innerer Raum, gleich einem Vorratsspeicher, zu dem man auf einigen hölzernen Stufen hinaufsteigt: davor hängt, halb zurückgeschlagen, eine geflochtene Decke. Im Hintergrunde eine Eingangstüre mit schlichtem Holzriegel. Links die Türe zu einem inneren Gemache, zu dem gleichfalls Stufen hinaufführen; weiter vornen auf derselben Seite ein Tisch mit einer breiten, an der Wand angezimmerten Bank dahinter und hölzernen Schemeln davor.

(Ein kurzes Orchestervorspiel von heftiger, stürmischer Bewegung leitet ein. Als der Vorhang aufgeht, öffnet Siegmund von außen hastig die Eingangstüre und tritt ein: es ist gegen Abend; starkes Gewitter, im Begriff sich zu legen. — Siegmund hält einen Augenblick den Riegel in der Hand und überblickt den Wohnraum: er scheint von übermäßiger Anstrengung erschöpft; sein Gewand und Aussehen zeigen, daß er sich auf der Flucht befinde. Da er niemand gewahrt, schließt er die Türe hinter sich, schreitet auf den Herd zu und wirft sich dort ermattet auf eine Decke von Bärenfell.)

**Siegmund.**

Wes Herd dies auch sei,
hier muß ich rasten.

(Er sinkt zurück und bleibt einige Zeit regungslos ausgestreckt. Sieglinde tritt aus der Türe des inneren Gemaches. Dem vernommenen Geräusche nach glaubte sie ihren Mann heimgekehrt: ihre ernste Miene zeigt sich dann verwundert, als sie einen Fremden am Herde ausgestreckt sieht.)

**Sieglinde**
(noch im Hintergrunde).

Ein fremder Mann!
Ihn muß ich fragen.
(Sie tritt ruhig einige Schritte näher.)
Wer kam ins Haus
und liegt dort am Herd?
(Da Siegmund sich nicht regt, tritt sie noch etwas näher und betrachtet ihn.)
Müde liegt er
von Weges Müh'n: —
schwanden die Sinne ihm?
wäre er siech? —
(Sie neigt sich näher zu ihm.)

Noch schwillt ihm der Atem;
das Auge nur schloß er: —
mutig dünkt mich der Mann,
sank er müd' auch hin.

**Siegmund**
(jäh das Haupt erhebend).
Ein Quell! ein Quell!

**Sieglinde.**
Erquickung schaff' ich.
(Sie nimmt schnell ein Trinkhorn, geht aus dem Hause und kommt mit dem gefüllten zurück, das sie Siegmund reicht.)
Labung biet' ich
dem lechzenden Gaumen:
Wasser, wie du gewollt!
(Siegmund trinkt und reicht ihr das Horn zurück. Nachdem er ihr mit dem Kopfe Dank zugewinkt, haftet sein Blick länger mit steigender Teilnahme an ihren Mienen.)

**Siegmund.**
Kühlende Labung
gab mir der Quell,
des Müden Last
machte er leicht;
erfrischt ist der Mut,
das Aug' erfreut
des Sehens selige Lust: —
wer ist's, der so mir es labt?

**Sieglinde.**
Dies Haus und dies Weib
sind Hundings Eigen;
gastlich gönn' er dir Rast:
harre, bis heim er kehrt!

**Siegmund.**
Waffenlos bin ich:
dem wunden Gast
wird dein Gatte nicht wehren.

**Sieglinde**
(besorgt).
Die Wunden weise mir schnell!

**Siegmund**
(schüttelt sich und springt lebhaft vom Lager zu Sitz auf).

Gering sind sie,
der Rede nicht wert;
noch fügen des Leibes
Glieder sich fest.
Hätten halb so stark wie mein Arm
Schild und Speer mir gehalten,
nimmer floh ich dem Feind; —
doch zerschellten mir Speer und Schild.
Der Feinde Meute
hetzte mich müd',
Gewitter-Brunst
brach meinen Leib;
doch schneller als ich der Meute,
schwand die Müdigkeit mir:
sank auf die Lider mir Nacht,
die Sonne lacht mir nun neu.

**Sieglinde**
(hat eine Horn mit Met gefüllt, und reicht es ihm).

Des seimigen Metes
süßen Trank
mög'st du mir nicht verschmäh'n.

**Siegmund.**

Schmecktest du mir ihn zu?

(Sieglinde nippt am Horne und reicht es ihm wieder; Siegmund tut einen langen Zug; dann setzt er schnell ab und reicht das Horn zurück. Beide blicken sich, mit wachsender Ergriffenheit, eine Zeitlang stumm an.)

**Siegmund**
(mit bebender Stimme).

Einen Unseligen labtest du: —
Unheil wende
der Wunsch von dir!
(Er bricht schnell auf, um fortzugehen.)
Gerastet hab' ich
und süß geruh't:
weiter wend' ich den Schritt.

**Sieglinde**
(lebhaft sich umwendend).
Wer verfolgt dich, daß du schon flieh'st?

**Siegmund**
(von ihrem Rufe gefesselt, wendet sich wieder: langsam und düster).
Mißwende folgt mir,
wohin ich fliehe;
Mißwende naht mir,
wo ich mich neige:
dir Frau doch bleibe sie fern!
Fort wend' ich Fuß und Blick.
(Er schreitet schnell bis zur Türe und hebt den Riegel.)

**Sieglinde**
(in heftigem Selbstvergessen ihm nachrufend).
So bleibe hier!
Nicht bringst du Unheil dahin,
wo Unheil im Hause wohnt!

**Siegmund**
(bleibt tief erschüttert stehen und forscht in Sieglindes Mienen: diese schlägt endlich verschämt und traurig die Augen nieder. Langes Schweigen. Siegmund kehrt zurück und läßt sich, an den Herd gelehnt, nieder).
Wehwalt hieß ich mich selbst: —
Hunding will ich erwarten.
(Sieglinde verharrt in betretenem Schweigen; dann fährt sie auf, lauscht, und hört Hunding, der sein Roß außen zu Stall führt: sie geht hastig zur Türe und öffnet

(Hunding, gewaffnet mit Schild und Speer, tritt ein und hält unter der Türe, als er Siegmund gewahrt.)

**Sieglinde**
(dem ernst fragenden Blicke, den Hunding auf sie richtet, entgegnend).
Müd' am Herd
fand ich den Mann:
Not führt' ihn ins Haus.

**Hunding.**
Du labtest ihn?

**Sieglinde.**
Den Gaumen letzt' ich ihm,
gastlich sorgt' ich sein'.

**Siegmund**
(der fest und ruhig Hunding beobachtet).

Dach und Trank
dank' ich ihr:
willst du dein Weib drum schelten?

**Hunding.**

Heilig ist mein Herd: —
heilig sei dir mein Haus.
(Zu Sieglinde, indem er die Waffen ablegt und ihr übergibt.)
Rüst' uns Männern das Mahl!

**Sieglinde**
(hängt die Waffen am Eschenstamme auf, holt Speise und Trank aus dem Speicher und rüstet auf dem Tische das Nachtmahl).

**Hunding**
(mißt scharf und verwundert Siegmunds Züge, die er mit denen seiner Frau vergleicht; für sich).

Wie gleicht er dem Weibe!
Der gleißende Wurm
glänzt auch ihm aus dem Auge.
(Er birgt sein Befremden und wendet sich unbefangen zu Siegmund.)
Weither, traun,
kam'st du des Weg's;
ein Roß nicht ritt,
der Rast hier fand:
welch' schlimme Pfade
schufen dir Pein?

**Siegmund.**

Durch Wald und Wiese,
Heide und Hain,
jagte mich Sturm
und starke Not:
nicht kenn' ich den Weg, den ich kam.
Wohin ich irrte,
weiß ich noch minder:
Kunde gewänn' ich des gern.

**Hunding**
(am Tische und Siegmund den Sitz bietend).

Des Dach dich deckt,
des Haus dich hegt,
Hunding heißt der Wirt;

wendest von hier du
nach West den Schritt,
in Höfen reich
hausen dort Sippen,
die Hundings Ehre behüten.
Gönnt mir Ehre mein Gast,
wird sein Name nun mir genannt.

(Siegmund, der sich am Tisch niedergesetzt, blickt nachdenklich vor sich hin. Sieglinde hat sich neben Hunding, Siegmund gegenüber, gesetzt und heftet mit auffallender Teilnahme und Spannung ihr Auge auf diesen.)

**Hunding**
(der beide beobachtet).

Träg'st du Sorge
mir zu vertrau'n,
der Frau hier gib doch Kunde:
sieh', wie sie gierig dich frägt!

**Sieglinde**
(unbefangen und teilnahmvoll).

Gast, wer du bist
wüßt' ich gern.

**Siegmund**
(blickt auf, sieht ihr in das Auge und beginnt ernst).

Friedmund darf ich nicht heißen;
Frohwalt möcht' ich wohl sein:
doch Wehwalt muß ich mich nennen,
Wolfe, der war mein Vater;
zu zwei kam ich zur Welt,
eine Zwillingsschwester und ich.
Früh schwanden mir
Mutter und Maid;
die mich gebar,
und die mit mir sie barg,
kaum hab' ich je sie gekannt. —
Wehrlich und stark war Wolfe;
der Feinde wuchsen ihm viel.
Zum Jagen zog
mit dem Jungen der Alte;
von Hetze und Harst
einst kehrten sie heim:

da lag das Wolfsnest leer:
zu Schutt gebrannt
der prangende Saal,
zum Stumpf der Eiche
blühender Stamm;
erschlagen der Mutter
mutiger Leib,
verschwunden in Gluten
der Schwester Spur: —
uns schuf die herbe Not
der Neidinge harte Schar.
Geächtet floh
der Alte mit mir;
lange Jahre
lebte der Junge
mit Wolfe im wilden Wald:
manche Jagd
ward auf sie gemacht;
doch mutig wehrte
das Wolfspaar sich.
(Zu Hunding gewendet.)
Ein Wölfing kündet dir das,
den als Wölfing mancher wohl kennt.

**Hunding.**

Wunder und wilde Märe
kündest du, kühner Gast,
Wehwalt — der Wölfing!
Mich dünkt, von dem wehrlichen Paar
vernahm ich dunkle Sage,
kannt' ich auch Wolfe
und Wölfing nicht.

**Sieglinde.**

Doch weiter künde, Fremder:
wo weilt dein Vater jetzt?

**Siegmund.**

Ein starkes Jagen auf uns
stellten die Neidinge an:

der Jäger viele
fielen den Wölfen,
in Flucht durch den Wald
trieb sie das Wild:
wie Spreu zerstob uns der Feind.
Doch ward ich vom Vater versprengt;
seine Spur verlor ich,
je länger ich forschte;
eines Wolfes Fell
nur traf ich im Forst:
leer lag das vor mir,
den Vater fand ich nicht. —
Aus dem Wald trieb es mich fort;
mich drängt' es zu Männern und Frauen: —
wie viel ich traf,
wo ich sie fand,
ob ich um Freund,
um Frauen warb, —
immer doch war ich geächtet,
Unheil lag auf mir.
Was rechtes je ich riet,
andern dünkte es arg;
was schlimm immer mir schien,
and're gaben ihm Gunst.
In Fehde fiel ich,
wo ich mich fand;
Zorn traf mich,
wohin ich zog;
gehrt' ich nach Wonne,
weckt' ich nur Weh: —
drum mußt' ich mich Wehwalt nennen;
des Wehes waltet' ich nur.

**Hunding.**

Die so leidig Los dir beschied,
nicht liebte dich die Norn:
froh nicht grüßt dich der Mann,
dem fremd als Gast du nah'st.

**Sieglinde.**

Feige nur fürchten den,
der waffenlos einsam fährt! —
Künde noch, Gast,
wie du im Kampf
zuletzt die Waffe verlor'st!

**Siegmund**
(immer lebhafter).

Ein trauriges Kind
rief mich zum Trutz:
vermählen wollte
der Magen Sippe
dem Mann ohne Minne die Maid.
Wider den Zwang
zog ich zum Schutz;
der Dränger Troß
traf ich im Kampf:
dem Sieger sank der Feind.
Erschlagen lagen die Brüder:
die Leichen umschlang da die Maid;
den Grimm verjagt' ihr der Gram.
Mit wilder Tränen Flut
betroff sie weinend die Wal:
um des Mordes der eig'nen Brüder
klagte die unsel'ge Braut. —
Der Erschlag'nen Sippen
stürmten daher;
übermächtig
ächzten nach Rache sie:
rings um die Stätte
ragten mir Feinde.
Doch von der Wal
wich nicht die Maid;
mit Schild und Speer
schirmt' ich sie lang',
bis Speer und Schild
im Harst mir zerhau'n.
Wund und waffenlos stand ich —
sterben sah ich die Maid:

mich hetzte das wütende Heer —
auf den Leichen lag sie tot.
(Mit einem Blicke voll schmerzlichen Feuers auf Sieglinde.)
Nun weißt du, fragende Frau,
warum ich — Friedmund nicht heiße!
(Er steht auf und schreitet auf den Herd zu. Sieglinde blickt erbleichend und tief erschüttert zu Boden.)

**Hunding**
(sehr finster).

Ich weiß ein wildes Geschlecht,
nicht heilig ist ihm
was and'ren hehr:
verhaßt ist es allen und mir.
Zur Rache ward ich gerufen,
Sühne zu nehmen
für Sippen-Blut:
zu spät kam ich,
und kehre nun heim
des flücht'gen Frevlers Spur
im eig'nen Haus zu erspäh'n. —
Mein Haus hütet,
Wölfing, dich heut';
für die Nacht nahm ich dich auf:
mit starker Waffe
doch wehre dich morgen;
zum Kampfe kies' ich den Tag:
für Tote zahlst du mir Zoll.
(Zu Sieglinde, die sich mit besorgter Gebärde zwischen die beiden Männer stellt.)
Fort aus dem Saal!
Säume hier nicht!
Den Nachttrunk rüste mir drin,
und harre mein' zur Ruh'.

(Sieglinde nimmt sinnend ein Trinkhorn vom Tisch, geht zu einem Schrein, aus dem sie Würze nimmt, und wendet sich nach dem Seitengemache: auf der obersten Stufe bei der Tür angelangt, wendet sie sich noch einmal um und richtet auf Siegmund — der mit verhaltenem Grimme ruhig am Herde steht und einzig sie im Auge behält — einen langen, sehnsüchtigen Blick, mit welchem sie ihn endlich auf eine Stelle im Eichenstamme bedeutungsvoll auffordernd hinweist. Hunding, der ihr Zögern bemerkt, treibt sie dann mit einem gebietenden Winke fort, worauf sie mit dem Trinkhorn und der Leuchte durch die Türe verschwindet.)

**Hunding**
(nimmt seine Waffen vom Baume)
Mit Waffen wahrt sich der Mann. —
Dich Wölfing treff' ich morgen:
mein Wort hörtest du —
hüte dich wohl!
(Er geht mit den Waffen in das Gemach ab.)

**Siegmund**
(allein).
(Es ist vollständig Nacht geworden; der Saal ist nur noch von einem matten Feuer im Herde erhellt. Siegmund läßt sich, nahe beim Feuer, auf dem Lager nieder und brütet in großer Aufregung eine Zeitlang schweigend vor sich hin.)
Ein Schwert verhieß mir der Vater,
ich fänd' es in höchster Not. —
Waffenlos fiel ich
in Feindes Haus;
seiner Rache Pfand
rast' ich hier: —
ein Weib sah' ich,
wonnig und hehr;
entzückendes Bangen
zehret mein Herz: —
zu der mich nun Sehnsucht zieht,
die mit süßem Zauber mich sehrt —
im Zwange hält sie der Mann,
der mich — wehrlosen höhnt. —
Wälse! Wälse!
Wo ist dein Schwert?
Das starke Schwert,
Das im Sturm ich schwänge,
bricht mir hervor aus der Brust,
was wütend das Herz noch hegt?
(Das Feuer bricht zusammen; es fällt aus der aufsprühenden Glut ein greller Schein auf die Stelle des Eschenstammes, welche Sieglindes Blick bezeichnet hatte, und an der man jetzt deutlicher einen Schwertgriff haften sieht.)
Was gleißt dort hell
im Glimmerschein?
Welch' ein Strahl bricht
aus der Esche Stamm? —

Des Blinden Auge
leuchtet ein Blitz:
lustig lacht da der Blick. —
Wie der Schein so hehr
das Herz mir sengt!
Ist es der Blick
der blühenden Frau,
den dort haftend
sie hinter sich ließ,
als aus dem Saal sie schied?

(Von hier an verglimmt das Herdfeuer allmählich.)

Nächtiges Dunkel
deckte mein Aug';
ihres Blickes Strahl
streifte mich da:
Wärme gewann ich und Tag.
Selig schien mir
der Sonne Licht;
den Scheitel umgliß mir
ihr wonniger Glanz —
bis hinter Bergen sie sank.
Noch einmal, da sie schied,
traf mich abends ihr Schein:
selbst der alten Esche Stamm
erglänzte in gold'ner Glut:
da bleicht die Blüte —
das Licht verlischt —
nächt'ges Dunkel
deckt mir das Auge:
tief in des Busens Berge
glimmt nur noch lichtlose Glut!

(Das Feuer ist gänzlich verloschen: volle Nacht. — Das Seitengemach öffnet sich leise: Sieglinde, in weißem Gewande, tritt heraus und schreitet auf Siegmund zu.)

**Sieglinde.**

Schläfst du, Gast?

**Siegmund**

(freudig überrascht aufspringend).

Wer schleicht daher?

**Sieglinde**
(mit geheimnisvoller Hast).

Ich bin's: höre mich an! —
In tiefem Schlaf liegt Hunding;
ich würzt' ihm betäubenden Trank.
Nütze die Nacht dir zum Heil!

**Siegmund**
(hitzig unterbrechend).

Heil macht mich dein Nah'n!

**Sieglinde.**

Eine Waffe laß mich dir weisen —:
O wenn du sie gewänn'st!
den hehr'sten Helden
dürft' ich dich heißen:
dem Stärksten allein
ward sie bestimmt. —
O merke, was ich dir melde! —
Der Männer Sippe
saß hier im Saal,
von Hunding zur Hochzeit geladen:
er freite ein Weib,
das ungefragt
Schächer ihm schenkten zur Frau.
Traurig saß ich,
während sie tranken:
ein Fremder trat da herein —
ein Greis in blauem Gewand;
tief hing ihm der Hut,
der deckt' ihm der Augen eines;
doch des andren Strahl,
Angst schuf er allen,
traf die Männer
sein mächt'ges Dräu'n:
mir allein
weckte das Auge

süß sehnenden Harm,
Tränen und Trost zugleich.
Auf mich blickt' er,
und blitzte auf jene,
als ein Schwert in Händen er schwang;
das stieß er nun
in der Esche Stamm,
bis zum Heft haftet' es drin: —
dem sollte der Stahl geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.
Der Männer alle,
so kühn sie sich mühten,
die Wehr sich keiner gewann:
Gäste kamen,
und Gäste gingen,
die stärksten zogen am Stahl —
keinen Zoll entwich er dem Stamm:
dort haftet schweigend das Schwert. —
Da wußt' ich, wer der war,
der mich Gramvolle gegrüßt:
ich weiß auch,
wem allein
im Stamm das Schwert er bestimmt.
O fänd' ich ihn heut'
und hier, den Freund;
käm' er aus Fremden
zur ärmsten Frau:
was je ich gelitten
in grimmigem Leid,
was je mich geschmerzt
in Schand' und Schmach, —
süßeste Rache
sühnte dann alles!
Erjagt hätt' ich,
was je ich verlor,
was je ich beweint,
wär' mir gewonnen —
fänd' ich den heiligen Freund,
umfing' den Helden mein Arm!

**Siegmund**

(umfaßt sie mit feuriger Glut).

Dich selige Frau
hält nun der Freund,
dem Waffe und Weib bestimmt!
Heiß in der Brust
brennt mir der Eid,
der mich dir Edlen vermählt.
Was je ich ersehnt,
ersah ich in dir;
in dir fand ich,
was je mir gefehlt!
Littest du Schmach,
und schmerzte mich Leid;
war ich geächtet,
und warst du entehrt:
freudige Rache
ruft nun den Frohen!
Auf lach' ich
in heiliger Lust,
halt' ich dich Hehre umfangen,
fühl' ich dein schlagendes Herz!

**Sieglinde**

(fährt erschrocken zusammen und reißt sich los).

Ha, wer ging? wer kam herein?

(Die hintere Türe ist aufgesprungen und bleibt weit geöffnet: außen herrliche Frühlingsnacht: der Vollmond leuchtet herein und wirft sein helles Licht auf das Paar, das so sich plötzlich in voller Deutlichkeit wahrnehmen kann.)

**Siegmund**

(in leiser Entzückung).

Keiner ging —
doch einer kam:
siehe, der Lenz
lacht in den Saal!

(Er zieht sie mit sanftem Ungestüm zu sich auf das Lager.)

Winterstürme wichen
dem Wonnemond,

in mildem Lichte
leuchtet der Lenz;
auf lauen Lüften
lind und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt;
über Wald und Auen
weht sein Atem,
weit geöffnet
lacht sein Aug'.
Aus sel'ger Vöglein Sange
süß er tönt,
holdeste Düfte
haucht er aus;
seinem warmen Blut entblühen
wonnige Blumen,
Keim und Sproß
entsprießt seiner Kraft.
Mit zarter Waffen Zier
bezwingt er die Welt;
Winter und Sturm wichen
der starken Wehr: —
Wohl mußte den tapf'ren Streichen
die strenge Türe auch weichen,
die trotzig und starr
uns — trennte von ihm. —
Zu seiner Schwester
schwang er sich her;
die Liebe lockte den Lenz;
in unsrem Busen
barg sie sich tief;
nun lacht sie selig dem Licht.
Die bräutliche Schwester
befreite der Bruder;
zertrümmert liegt,
was sie getrennt;
jauchzend grüßt sich
das junge Paar:
vereint sind Liebe und Lenz!

**Sieglinde.**

Du bist der Lenz,
nach dem ich verlangte
in frostigen Winters Frist;
dich grüßte mein Herz
mit heiligem Graun,
als dein Blick zuerst mir erblühte. —
Fremdes nur sah ich von je,
freundlos war mir das Nahe;
als hätt' ich nie es gekannt,
war, was immer mir kam.
Doch dich kannt' ich
deutlich und klar:
als mein Auge dich sah,
warst du mein eigen:
was im Busen ich barg,
was ich bin,
hell wie der Tag
taucht' es mir auf,
wie tönender Schall
schlug's an mein Ohr,
als in frostig öder Fremde
zuerst den Freund ich ersah.

(Sie hängt sich entzückt an seinen Hals und blickt ihm nahe ins Gesicht.)

**Siegmund.**

O süßeste Wonne!
Seligstes Weib!

**Sieglinde**
(dicht an seinen Augen).

Laß in Nähe
zu dir mich neigen,
daß deutlich ich schaue
den hehren Schein,
der dir aus Augen
und Antlitz bricht,
und so süß die Sinne mir zwingt!

**Siegmund.**

Im Lenzesmond
leuchtest du hell;
hehr umwebt dich
das Wellenhaar:
was mich berückt,
errat' ich nun leicht —
denn wonnig weidet mein Blick.

**Sieglinde**
(schlägt ihm die Locken von der Stirn zurück und betrachtet ihn staunend).

Wie dir die Stirn
so offen steht,
in den Schläfen der Adern
Geäst sich schlingt!
Mir zagt's vor der Wonne,
die mich entzückt —
ein Wunder will mich gemahnen: —
den heut' zuerst ich erschaut,
mein Auge sah dich schon!

**Siegmund.**

Ein Minnetraum
gemahnt auch mich:
in heißem Sehnen
sah ich dich schon!

**Sieglinde.**

Im Bach erblickt' ich
mein eigen Bild —
und jetzt gewahr' ich es wieder:
wie einst dem Teich es enttaucht,
bietest mein Bild mir nun du!

**Siegmund.**

Du bist das Bild,
das ich in mir barg.

**Sieglinde**
(den Blick schnell abwendend).

O still! laß mich
der Stimme lauschen: —

mich dünkt, ihren Klang
hört' ich als Kind — —
doch nein! ich hörte sie neulich,
als meiner Stimme Schall
mir wiederhallte der Wald.

**Siegmund.**

O lieblichste Laute,
denen ich lausche!

**Sieglinde**
(schnell ihm wieder ins Auge spähend).

Deines Auges Glut
erglänzte mir schon: —
so blickte der Greis
grüßend auf mich,
als der Traurigen Trost er gab.
An dem kühnen Blick
erkannt' ihn sein Kind —
schon wollt' ich beim Namen ihn nennen — —
(Sie hält inne und fährt dann leise fort.)
Wehwalt heißst du fürwahr?

**Siegmund.**

Nicht heiß' ich so,
seit du mich liebst:
nun walt' ich der hehrsten Wonnen!

**Sieglinde.**

Und Friedmund darfst du
froh dich nicht nennen?

**Siegmund.**

Heiße mich du,
wie du liebst, daß ich heiße:
den Namen nehm' ich von dir!

**Sieglinde.**

Doch nanntest du Wolfe den Vater?

**Siegmund.**

Ein Wolf war er feigen Füchsen!
Doch dem so stolz
strahlte das Auge,
wie, Herrliche, hehr dir es strahlt,
der war — Wälse genannt.

**Sieglinde**
(außer sich).

War Wälse dein Vater,
und bist du ein Wälsung,
stieß er für dich
sein Schwert in den Stamm —
so laß mich dich heißen,
wie ich dich liebe:
Siegmund —
so nenn' ich dich!

**Siegmund**
(springt auf den Stamm zu und faßt den Schwertgriff).

Siegmund heiß' ich,
und Siegmund bin ich:
bezeug' es dies Schwert,
das zaglos ich halte!
Wälse verhieß mir,
in höchster Not
sollt' ich es finden:
ich fass' es nun!
Heiligster Minne
höchste Not,
sehnender Liebe
sehrende Not
brennt mir hell in der Brust,
drängt zu Tat und Tod! —
Notung! Notung!
so nenn' ich dich Schwert —
Notung! Notung!
neidlicher Stahl!

Zeig' deiner Schärfe
schneidenden Zahn:
heraus aus der Scheide zu mir!

(Er zieht mit einem gewaltigen Zuck das Schwert aus dem Stamme und zeigt es der von Staunen und Entzücken erfaßten Sieglinde.)

Siegmund den Wälsung
siehst du, Weib!
Als Brautgabe
bringt er dies Schwert:
so freit er sich
die seligste Frau;
dem Feindeshaus
entführt er dich so.
Fern von hier
folge ihm nun,
fort in des Lenzes
lachendes Haus:
dort schützt dich Notung, das Schwert,
wenn Siegmund dir liebend erlag!

(Er umfaßt sie, um sie mit sich fortzuziehen.)

**Sieglinde**

(in höchster Trunkenheit.)

Bist du Siegmund,
den ich hier sehe —
Sieglinde bin ich,
die dich ersehnt:
die eigne Schwester
gewannst du zueins mit dem Schwert!

**Siegmund.**

Braut und Schwester
bist du dem Bruder —
so blühe denn Wälsungen-Blut!

(Er zieht sie mit wütender Glut an sich; sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust. — Der Vorhang fällt schnell.)

# Zweiter Aufzug.

## Wildes Felsengebirge.

Im Hintergrunde zieht sich von unten her eine Schlucht herauf, die auf ein erhöhtes Felsjoch mündet; von diesem senkt sich der Boden dem Vordergrunde zu wieder abwärts.

(Wotan, kriegerisch gewaffnet, und mit Speer: vor ihm Brünnhilde, als Walküre, ebenfalls in voller Waffenrüstung.)

**Wotan.**

Nun zäume dein Roß,
reisige Maid!
Bald entbrennt
brünstiger Streit:
Brünnhilde stürme zum Kampf,
dem Wälsung kiese sie Sieg!
Hunding wähle sich,
wem er gehört:
nach Walhall taugt er mir nicht.
Drum rüstig und rasch
reite zur Wal!

**Brünnhilde**

(jauchzend von Fels zu Fels in die Höhe rechts hinaufspringend).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Hahei! Hahei! Heiaho!

(Auf einer hohen Felsspitze hält sie an, blickt in die hintere Schlucht hinab und ruft zu Wotan zurück.)

Dir rat' ich, Vater,
rüste dich selbst;
harten Sturm
sollst du bestehn:
Fricka naht, deine Frau,
im Wagen mit dem Widdergespann.
Hei! wie die goldne
Geißel sie schwingt;
die armen Tiere
ächzen vor Angst;

wild rasseln die Räder:
zornig fährt sie zum Zank.
In solchem Strauße
streit' ich nicht gern,
lieb' ich auch mutiger
Männer Schlacht:
drum sieh, wie den Sturm du bestehst;
ich Lustige lass' dich im Stich! —
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Hahei! Hahei! Hojohei!

(Sie ist hinter der Gebirgshöhe zur Seite verschwunden, während aus der Schlucht herauf Fricka in einem mit zwei Widdern bespannten Wagen auf dem Joch anlangt: dort steigt sie schnell ab und schreitet dann heftig in den Vordergrund auf Wotan zu.)

**Wotan**
(indem er sie kommen sieht).

Der alte Sturm,
Die alte Müh!
Doch Stand muß ich hier halten.

**Fricka.**

Wo in Bergen du dich birgst,
Der Gattin Blick zu entgehn,
einsam hier
such' ich dich auf,
daß Hilfe du mir verhießest.

**Wotan.**

Was Fricka kümmert,
künde sie frei.

**Fricka.**

Ich vernahm Hundings Not,
um Rache rief er mich an:
der Ehe Hüterin
hörte ihn,
verhieß streng
zu strafen die Tat
des frech frevelnden Paars,
das kühn den Gatten gekränkt. —

Von dir nun heisch' ich
harte Buße
an Sieglinde und Siegmund.

**Wotan.**

Was so Schlimmes
schuf das Paar,
das liebend einte der Lenz?
Der Minne Zauber
entzückte sie:
wer büßt mir der Minne Macht?

**Fricka.***

Wie törig und taub du dich stellst,
als wüßtest fürwahr du nicht,
daß um der Ehe
heiligen Eid,
den hart gekränkten, ich klage!

* Ich ergänze hier die ursprüngliche Fassung dieser Szene, wie sie vor der musikalischen Ausführung entworfen war.

**Fricka.**

Wie törig und taub du dich stellst,
als wüßtest fürwahr du nicht,
an welchen Frevel
Fricka dich mahnt,
was im Herzen sie härmt.

**Wotan.**

Du siehst nur das eine;
das andre seh' ich,
das jenes mir jagt aus dem Blick.

**Fricka.**

Das eine nur seh' ich,
was ewig ich hüte,
der Ehe heiligen Eid:
meine Seele kränkt,
wer ihn versehrt,
wer ihn trübt, trifft mir das Herz.

**Wotan.**

Unheilig
acht' ich den Eid,
der Unliebende eint;
und mir wahrlich
mute nicht zu,
daß mit Zwang ich halte,
was dir nicht haftet:
denn wo kühn Kräfte sich regen,
da rat' ich offen zum Krieg.

**Fricka.**

Achtest du rühmlich
der Ehe Bruch,
so prahle nun weiter
und preis' es heilig,
daß Blutschande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaars.

**Wotan.**

So zweifellos sprichst du von Ehe,
wo nur Zwang von Liebe ich seh'?
Unheilig
acht' ich den Eid,
der Unliebende eint,
Wahrlich, leicht
wiegt dir das Weib,
weihest du selbst die Gewalt,
die für Hunding freite Frau!

**Fricka.**

Wenn blinde Gewalt
trotzig und wild
rings zertrümmert die Welt,
wer trägt einzig
des Unheils Schuld,
als Wotan, Wütender, du?
Schwache beschirmst du nie,
Starken stehst du nur bei:
der Männer Rasen

Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester der Bruder!
Wann — ward es erlebt,
daß leiblich Geschwister sich liebten?

**Wotan.**

Heut' — hast du's erlebt:
erfahre so,
was von selbst sich fügt,
sei zuvor auch nie es geschehn.
Daß jene sich lieben,
leuchtet dir hell:
drum höre redlichen Rat!
Soll süße Lust
deinen Segen dir lohnen,

---

in rauhem Mut,
Mord und Raub
ist dein mächtig Werk;
das meine doch ist es allein,
daß eines noch heilig und hehr.
Wo nach Ruhe
der Rauhe sich sehnt,
wo des Wechsels
sehrender Wut
wehre sanft ein Besitz, —
dort steh' ich lauschend still.
Der zerrissenen Sitte
lenkendes Seil
bind' ich neu zum Band:
wo alles verloren,
lab' ich mich so
an der Hoffnung heiligem Tau. —
Übte Hunding
einstens Gewalt,
was ich Schwache nicht wehren konnte,
du ließest es kühn gewähren:

so segne, lachend der Liebe,
Siegmund und Sieglindes Bund!

**Fricka
(in höchste Entrüstung ausbrechend).

So ist es denn aus
mit den ewigen Göttern,
seit du die wilden
Wälsungen zeugtest? —
Heraus sagt' ich's —
traf ich den Sinn? —
Nichts gilt dir der Hehren
heilige Sippe;
hin wirfst du alles,
was einst du geachtet;
zerreißest die Bande,
die selbst du gebunden;

sühnte er dann
des Frevels Schuld,
Freundin ward ihm da Fricka
durch heiliger Ehe Eid:
so vergess' ich,
was je er beging,
mit meinem Schutze
schirm' ich sein Recht.
Der nicht seinem Frevel gesteuert,
meinen Frieden stör' er nun nicht!

**Wotan.**

Stört' ich dich je
in deinem Walten?
Gewähren ließ ich dich stets.
Knüpfe du bindender
Knoten Band,
fessle, was nicht sich fügt;
heuchle Frieden,
und freue dich hehr
ob gelogner Liebe Eid;

lösest lachend
des Himmels Haft —
daß nach Lust und Laune nur walte
dies frevelnde Zwillingspaar,
deiner Untreue zuchtlose Frucht! —
O, was klag' ich
um Ehe und Eid,
da zuerst du selbst sie versehrt!
Die treue Gattin
trogest du stets:
wo eine Tiefe,
wo eine Höhe,
dahin lugte
lüstern dein Blick,
wie des Wechsels Lust du gewännst
und höhnend kränktest mein Herz!
Trauernden Sinnes

doch mir, wahrlich,
mute nicht zu,
daß mit Zwang ich halte,
was dir nicht haftet;
denn wo kühn Kräfte sich regen,
da gewähr' ich offen den Krieg.

**Fricka.**

Achtest du rühmlich
der Ehe Bruch,
so prahle nun weiter
und preis' es heilig,
daß Blutschande entblüht
dem Bund eines Zwillingspaars.
Mir schaudert das Herz,
es schwindelt mein Hirn:
bräutlich umfing
die Schwester der Bruder!
Wann — ward es erlebt,
daß leiblich Geschwister sich liebten?

**Wotan.**

Heut' — hast du's erlebt:

mußt' ich's ertragen,
zogst du zur Schlacht
mit den schlimmen Mädchen,
die wilder Minne
Bund dir gebar;
denn dein Weib noch scheutest du so,
daß der Walküren Schar,
und Brünnhilde selbst,
deines Wunsches Braut,
in Gehorsam der Herrin du gabst.
Doch jetzt, da dir neue
Namen gefielen,
als „Wälse" wölfisch
im Walde du schweiftest;
jetzt, da zu niedrigster
Schmach du dich neigtest,
gemeiner Menschen

---

erfahre so,
was von selbst sich fügt,
sei zuvor auch nie es geschehn.

**Fricka.**

So frechen Hohn
nur weckt dir mein Harm?
Deinen Spott nur erzielt
mein brennender Zorn?
Verlachst du die Würde,
die selbst du verliehn?
Zertrittst du die Ehre
des eignen Weibes?
Wohin rennst du,
rasender Gott,
reißest die Schöpfung du ein,
der selbst das Gesetz du gabst?

**Wotan.**

Des Urgesetzes
walt' ich vor allem:

ein Paar zu erzeugen:
jetzt dem Wurfe der Wölfin
wirfst du zu Füßen dein Weib? —
So führ' es denn aus,
fülle das Maß:
die Betrogne laß auch zertreten!

**Wotan**
(ruhig).

Nichts lerntest du,
wollt' ich dich lehren,
was nie du erkennen kannst,
eh' nicht ertagte die Tat.
Stets Gewohntes
nur magst du verstehn:
doch was noch nie sich traf,
danach trachtet mein Sinn! —

---

wo Kräfte zeugen und kreisen,
zieh' ich meines Wirkens Kreis;
wohin er läuft,
leit' ich den Strom,
den Quell hüt' ich,
aus dem er quillt:
wo Leibes- und Liebeskraft,
da wahrt' ich mir Lebensmacht.
Das Zwillingspaar
zwang meine Macht:
Minne nährt' es
im Mutterschoß;
unbewußt lag es einst dort,
unbewußt liebt' es sich jetzt.
Soll süßer Lohn
deinem Segen entblühn,
so segne mit göttlich
heiliger Gunst
Siegmunds und Sieglindes Bund.

(Im Text bei ** fortzufahren.)

Eines höre!
Not tut ein Held,
der, ledig göttlichen Schutzes,
sich löse vom Göttergesetz:
so nur taugt er
zu wirken die Tat,
die, wie not sie den Göttern,
dem Gott doch zu wirken verwehrt.

**Fricka.**

Mit tiefem Sinne
willst du mich täuschen!
Was Hehres sollten
Helden je wirken,
das ihren Göttern verwehrt,
deren Gunst in ihnen nur wirkt?

**Wotan.**

Ihres eignen Mutes
achtest du nicht.

**Fricka.**

Wer hauchte Menschen ihn ein?
Wer hellte den blödenden Blick?
In deinem Schutz
scheinen sie stark,
durch deinen Stachel
streben sie auf:
du — reizest sie einzig,
die so mir Ew'gen du rühmst.
Mit neuer List
willst du mich belügen,
durch neue Ränke
jetzt mir entrinnen;
doch diesen Wälsung
gewinnst du dir nicht:
in ihm treff' ich nur dich,
denn durch dich trotzt er allein.

**Wotan.**

In wilden Leiden
erwuchs er sich selbst:
mein Schutz schirmte ihn nie.

**Fricka.**

So schütz' auch heut' ihn nicht;
nimm ihm das Schwert,
das du ihm geschenkt!

**Wotan.**

Das Schwert?

**Fricka.**

Ja — das Schwert,
das zauberstark
zuckende Schwert,
das du Gott dem Sohne gab'st.

**Wotan.**

Siegmund gewann es sich
selbst in der Not.

**Fricka.**

Du schuf'st ihm die Not,
wie das neidliche Schwert:
willst du mich täuschen,
die Tag und Nacht
bang auf den Fersen dir folgt?
Für ihn stießest du
das Schwert in den Stamm;
du verhießest ihm
die hehre Wehr:
willst du es leugnen,
daß nur deine List
ihn lockte, wo er es fänd'?
(Wotan macht eine Gebärde des Grimmes.)
Mit Unfreien
streitet kein Edler,
den Frevler straft nur der Freie:
wider deine Kraft

führt' ich wohl Krieg;
doch Siegmund verfiel mir als Knecht.
(Wotan wendet sich unmutig ab.)
Der dir als Herren
hörig und eigen,
gehorchen soll ihm
dein ew'ges Gemahl?
Soll mich in Schmach
der Niedrigste schmäh'n,
dem Frechen zum Sporn,
dem Freien zum Spott?
Das kann mein Gatte nicht wollen,
die Göttin entweiht er nicht so!

**Wotan**
(finster).
Was verlangst du?

**Fricka.**
Laß von dem Wälsung!

**Wotan**
(mit gedämpfter Stimme).
Er geh' seines Weg's.

**Fricka.**
Doch du — schütze ihn nicht,
wenn zur Schlacht der Rächer ihn ruft.

**Wotan.**
Ich — schütze ihn nicht.

**Fricka.**
Sieh' mir ins Auge,
sinne nicht Trug!
Die Walküre wend' auch von ihm!

**Wotan.**
Die Walküre walte frei.

**Fricka.**
Nicht doch! Deinen Willen
vollbringt sie allein:
verbiete ihr Siegmunds Sieg!

**Wotan**
(mit heftigem inneren Kampfe).
Ich kann ihn nicht fällen:
er fand mein Schwert!

**Fricka.**
Entzieh' dem den Zauber,
zerknick' es dem Knecht:
schutzlos schau' ihn der Feind!
(Sie vernimmt von der Höhe her den jauchzenden Walkürenruf Brünnhildes: diese erscheint dann selbst mit ihrem Roß auf dem Felspfade rechts.)
Dort kommt deine kühne Maid:
jauchzend jagt sie daher.

**Wotan**
(dumpf für sich).
Ich rief sie für Siegmund zu Roß!

**Fricka.**
Deiner ew'gen Gattin
heilige Ehre
schirme heut' ihr Schild!
Von Menschen verlacht,
verlustig der Macht,
gingen wir Götter zu Grund,
würde heut' nicht hehr
und herrlich mein Recht
gerächt von der mutigen Maid. —
Der Wälsung fällt meiner Ehre:
empfah' ich von Wotan den Eid?

**Wotan**
(in furchtbarem Unmut und innerem Grimm auf einen Felsensitz sich werfend).
Nimm den Eid!

(Als Brünnhilde von der Höhe aus Fricka gewahrte, brach sie schnell ihren Gesang ab, und hat nun still und langsam ihr Roß am Zügel den Felsweg herabgeleitet; sie birgt dieses jetzt in einer Höhle, als Fricka, zu ihrem Wagen sich zurückwendend, an ihr vorbeischreitet.)

**Fricka**
(zu Brünnhilde).
Heervater
harret dein:

laß ihn dir künden,
wie er das Los gekiest!
(Sie besteigt den Wagen und fährt schnell nach hinten davon.)

### Brünnhilde
(tritt mit verwunderter und besorgter Miene vor Wotan, der, auf dem Felssitz zurückgelehnt, das Haupt auf die Hand gestützt, in finsteres Brüten versunken ist).

Schlimm, fürcht' ich,
schloß der Streit,
lachte Fricka dem Lose! —
Vater, was soll
dein Kind erfahren?
Trübe scheinst du und traurig!

### Wotan
(läßt den Arm machtlos sinken und den Kopf in den Nacken fallen).

In eig'ner Fessel
fing ich mich: —
ich unfreiester aller!

### Brünnhilde.

So sah ich dich nie!
Was nagt dir das Herz?

### Wotan
(im wilden Ausbruche den Arm erhebend).

O heilige Schmach!
O schmählicher Harm!
Götternot!
Götternot!
Endloser Grimm!
Ewiger Gram!
Der Traurigste bin ich von allen!

### Brünnhilde
(wirft erschrocken Schild, Speer und Helm von sich und läßt sich mit besorgter Zutraulichkeit zu Wotans Füßen nieder).

Vater! Vater!
Sage, was ist dir?
Wie erschreck'st du mit Sorge dein Kind!
Vertraue mir:

ich bin dir treu;
sieh', Brünnhilde bittet!
(Sie legt traulich und ängstlich Haupt und Hände ihm auf Knie und Schoß.)

**Wotan**
(blickt ihr lange ins Auge und streichelt ihr dann die Locken: wie aus tiefem Sinnen zu sich kommend, beginnt er endlich mit sehr leiser Stimme).
Lass' ich's verlauten,
lös' ich dann nicht
meines Willens haltenden Haft?

**Brünnhilde**
(ihm ebenso leise erwidernd).
Zu Wotans Willen sprichst du,
sag'st du mir, was du willst:
wer — bin ich,
wär' ich dein Wille nicht?

**Wotan.**
Was keinem in Worten ich künde,
unausgesprochen
bleib' es ewig:
mit mir nur rat' ich,
red' ich zu dir. — — —
(Mit noch gedämpfterer, schauerlicher Stimme, während er Brünnhilden unverwandt in das Auge blickt.)
Als junger Liebe
Lust mir verblich,
verlangte nach Macht mein Mut:
von jäher Wünsche
Wüten gejagt,
gewann ich mir die Welt.
Unwissend trugvoll
übt' ich Untreue,
band durch Verträge,
was Unheil barg:
listig verlockte mich Loge,
der schweifend nun verschwand. —
Von der Liebe doch
mocht' ich nicht lassen;
in der Macht gehrt' ich nach Minne:
den Nacht gebar,

der bange Nibelung,
Alberich brach ihren Bund;
er fluchte der Liebe
und gewann durch den Fluch
des Rheines glänzendes Gold,
und mit ihm maßlose Macht.
Den Reif, den er schuf,
entriß ich ihm listig!
doch nicht dem Rhein
gab ich ihn zurück;
mit ihm bezahlt' ich
Walhalls Zinnen,
der Burg, die Riesen mir bauten,
aus der ich der Welt nun gebot. —
Die alles weiß,
was einstens war,
Erda, die weihlich
weiseste Wala,
riet mir ab von dem Ring,
warnte vor ewigem Ende.
Von dem Ende wollt' ich
mehr noch wissen;
doch schweigend entschwand mir das Weib.
Da verlor ich den leichten Mut;
zu wissen begehrt' es den Gott:
in den Schoß der Welt
schwang ich mich hinab,
mit Liebes-Zauber
zwang ich die Wala,
stört' ihres Wissens Stolz,
daß sie nun Rede mir stand.
Kunde empfing ich von ihr;
von mir doch barg sie ein Pfand:
der Welt weisestes Weib
gebar mir, Brünnhilde, dich.
Mit acht Schwestern
zog ich dich auf:
durch euch Walküren
wollt' ich wenden,

was mir die Wala
zu fürchten schuf —
ein schmähliches Ende der Ew'gen.
Daß stark zum Streit
uns fände der Feind,
hieß ich euch Helden mir schaffen:
die herrisch wir sonst
in Gesetzen hielten,
die Männer, denen
den Mut wir gewehrt,
die durch trüber Verträge
trügende Bande
zu blindem Gehorsam
wir uns gebunden —
die solltet zu Sturm
und Streit ihr nun stacheln,
ihre Kraft reizen
zu rauhem Krieg,
daß kühner Kämpfer Scharen
ich samm'le in Walhalls Saal.

**Brünnhilde.**

Deinen Saal füllten wir weidlich:
viele schon führt' ich dir zu.
Was macht dir nun Sorge,
da nie wir gesäumt?

**Wotan.**

Ein and'res ist's:
achte es wohl,
wes mich die Wala gewarnt! —
Durch Alberichs Heer
droht uns das Ende:
in neidischem Grimm
grollt mir der Niblung;
doch scheu' ich nun nicht
seine nächtlichen Scharen —
meine Helden schüfen mir Sieg.
Nur wenn je den Ring
zurück er gewänne —

dann wäre Walhall verloren:
der der Liebe fluchte,
er allein
nützte neidisch
des Ringes Runen
zu aller Edlen
endloser Schmach;
der Helden Mut
entwendet' er mir;
die kühnen selber
zwäng' er zum Kampf;
mit ihrer Kraft
bekriegte er mich.
Sorgend sann ich nun selbst,
den Ring dem Feind zu entreißen:
der Riesen einer,
denen ich einst
mit verfluchtem Gold
den Fleiß vergalt,
Fafner hütet den Hort,
um den er den Bruder gefällt.
Ihm müßt' ich den Reif entringen,
den selbst als Zoll ich ihm zahlte:
doch mit dem ich vertrug,
ihn darf ich nicht treffen;
machtlos vor ihm
erläge mein Mut.
Das sind die Bande,
die mich binden:
der durch Verträge ich Herr,
den Verträgen bin ich nun Knecht.
Nur einer dürfte,
was ich nicht darf:
ein Held, dem helfend
nie ich mich neigte;
der fremd dem Gotte,
frei seiner Gunst,
unbewußt,
ohne Geheiß,

aus eigner Not
mit der eig'nen Wehr
schüfe die Tat,
die ich scheuen muß,
die nie mein Rat ihm riet,
wünscht sie auch einzig mein Wunsch. —
Der entgegen dem Gott
für mich föchte,
den freundlichen Feind,
wie fänd' ich ihn?
Wie schüf' ich den Freien,
den nie ich schirme,
der in eig'nem Trotze
der trauteste mir?
Wie macht' ich den and'ren,
der nicht mehr ich,
und aus sich wirkte,
was ich nur will? —
O göttliche Schmach!
O schmähliche Not!
Zum Ekel find' ich
ewig nur mich
in allem, was ich erwirke!
Das and're, das ich ersehne,
das and're erseh' ich nie;
denn selbst muß der Freie sich schaffen —
Knechte erknet' ich mir nur!

**Brünnhilde.**

Doch der Wälsung, Siegmund?
wirkt er nicht selbst?

**Wotan.**

Wild durchschweift' ich
mit ihm die Wälder;
gegen der Götter Rat
reizte kühn ich ihn auf —
gegen der Götter Rache
schützt ihn nun einzig das Schwert,
das eines Gottes

Gunst ihm beschied. —
Wie wollt' ich listig
selbst mich belügen?
So leicht entfrug mir
ja Fricka den Trug!
Zu tiefster Scham
durchschaute sie mich: —
ihrem Willen muß ich gewähren!

**Brünnhilde.**

So nimmst du von Siegmund den Sieg?

**Wotan**

(in wilden Schmerz der Verzweiflung ausbrechend)

Ich berührte Alberichs Ring —
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
nicht flieht er nun mich: —
was ich liebe, muß ich verlassen,
morden, was je ich minne,
trügend verraten,
wer mir vertraut! —
Fahre denn hin,
herrische Pracht,
göttlichen Prunkes
prahlende Schmach!
Zusammen breche,
was ich gebaut!
Auf geb' ich mein Werk;
eines nur will ich noch:
das Ende — —
das Ende! —

(Er hält sinnend ein.)

Und für das Ende
sorgt Alberich! —
Jetzt versteh' ich
den stummen Sinn
des wilden Wortes der Wala: —
„Wenn der Liebe finstrer Feind
zürnend zeugt einen Sohn,

der Seligen Ende
säumt dann nicht!"
Vom Niblung jüngst
vernahm ich die Mär',
daß ein Weib der Zwerg bewältigt,
des Gunst Gold ihm erzwang.
Des Hasses Frucht
hegt eine Frau;
des Neides Kraft
kreiß't ihr im Schoße:
das Wunder gelang
dem Liebelosen:
doch der in Liebe ich frei'te,
den Freien erlang' ich mir nie! —
(Grimmig.)
So nimm meinen Segen!
Niblungen-Sohn!
Was tief mich ekelt,
dir geb' ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz:
zernage sie gierig dein Neid!

**Brünnhilde**
(erschrocken).
O sag', künde!
Was soll nun dein Kind?

**Wotan**
(bitter).
Fromm streite für Fricka,
hüte ihr Ehe und Eide!
Was sie erkor,
das kiese auch ich:
was frommte mir eig'ner Wille?
Einen Freien kann ich nicht wollen —
für Frickas Knechte
kämpfe du nun!

**Brünnhilde.**
Weh! nimm reuig
zurück das Wort!

Du liebst Siegmund:
dir zulieb —
ich weiß es — schütz' ich den Wälsung.

**Wotan.**

Fällen sollst du Siegmund,
für Hunding erfechten den Sieg!
Hüte dich wohl
und halte dich stark;
all deiner Kühnheit
entbiete im Kampf:
ein Sieg-Schwert
schwingt Siegmund —
schwerlich fällt er dir feig.

**Brünnhilde.**

Den du zu lieben
stets mich gelehrt,
der in hehrer Tugend
dem Herzen dir teuer —
gegen ihn zwingt mich nimmer
dein zwiespältig Wort.

**Wotan.**

Ha, Freche du!
Frevelst du mir?
Was bist du, als meines Willens
blind wählende Kür? —
Da mit dir ich tagte,
sank ich so tief,
daß zum Schimpf der eig'nen
Geschöpfe ich ward?
Kenn'st du, Kind, meinen Zorn?
Verzage dein Mut,
wenn je zermalmend
auf dich stürzte sein Strahl!
In meinem Busen
berg' ich den Grimm,
der in Grauen und Wust
wirft ein Welt,

die einst zur Lust mir gelacht: —
wehe dem, den er trifft!
Trauer schüf' ihm sein Trotz! —
Drum rat' ich dir,
reize mich nicht;
besorge, was ich befahl: —
Siegmund falle! —
Dies sei der Walküre Werk.

(Er stürmt fort und verschwindet schnell links im Gebirge.)

**Brünnhilde**

(steht lange betäubt und erschrocken).

So — sah ich
Siegvater nie,
erzürnt' ihn sonst auch ein Zank!

(Sie neigt sich betrübt und nimmt ihre Waffen auf, mit denen sie sich wieder rüstet.)

Schwer wiegt mir
der Waffen Wucht: —
wenn nach Lust ich focht,
wie waren sie leicht! —
Zu böser Schlacht
schleich' ich heut' so bang! —

(Sie sinnt und seufzt dann auf.)

Weh', mein Wälsung!
Im höchsten Leid
muß dich treulos die Treue verlassen! —

(Sie wendet sich nach hinten und gewahrt Siegmund und Sieglinde, wie sie aus der Schlucht heraufsteigen; sie betrachtet die Nahenden einen Augenblick und wendet sich dann in die Höhle zu ihrem Roß, so daß sie dem Zuschauer gänzlich verschwindet.)

---

(Siegmund und Sieglinde treten auf. Sie schreitet hastig voraus; er sucht sie aufzuhalten.)

**Siegmund.**

Raste nun hier:
gönne dir Ruh'!

**Sieglinde.**

Weiter! Weiter!

**Siegmund**
(umfaßt sie mit sanfter Gewalt).

Nicht weiter nun!
Verweile, süßestes Weib! —
Aus Wonne-Entzücken
zucktest du auf,
mit jäher Hast
jagtest du fort;
kaum folgt' ich der wilden Flucht:
durch Wald und Flur,
über Fels und Stein,
sprachlos schweigend
sprang'st du dahin;
zur Rast hielt dich kein Ruf.

(Sie starrt wild vor sich hin.)

Ruhe nun aus:
rede zu mir!
Ende des Schweigens Angst!
Sieh, dein Bruder
hält seine Braut:
Siegmund ist dir Gesell!

(Er hat sie unvermerkt nach dem Steinsitze geleitet.)

**Sieglinde**
(blickt Siegmund mit wachsendem Entzücken in die Augen: dann umschlingt sie leidenschaftlich seinen Hals. Endlich fährt sie mit jähem Schreck auf, während Siegmund sie heftig faßt).

Hinweg! hinweg!
flieh' die Entweihte!
Unheilig
umfaßt dich mein Arm;
entehrt, geschändet
schwand dieser Leib:
flieh' die Leiche,
lasse sie los!
Der Wind mag sie verweh'n,
die wehrlos dem Edlen sich gab! — —
Da er sie liebend umfing,
da seligste Lust sie fand,
da ganz sie minnte der Mann,
der ganz ihr Minne geweckt —

vor der süßesten Wonne
heiligster Weihe,
die ganz ihre Sinne
und Seele durchdrang,
Grauen und Schauder
ob gräßlichster Schande
mußte mit Schreck
die Schmähliche fassen,
die je dem Manne gehorcht,
der ohne Minne sie hielt! —
Laß die Verfluchte,
laß sie dich flieh'n! —
Verworfen bin ich,
der Würde bar!
Dir reinstem Manne
muß ich entrinnen;
dir herrlichem darf ich
nimmer gehören:
Schande bring' ich dem Bruder,
Schmach dem freienden Freund!

**Siegmund.**

Was je Schande dir schuf,
das büßt nun des Frevlers Blut!
Drum fliehe nicht weiter!
harre des Feindes;
hier — soll er mir fallen:
wenn Notung ihm
das Herz zernagt,
Rache dann hast du erreicht!

**Sieglinde**
(schrickt auf und lauscht).

Horch! die Hörner —
hör'st du den Ruf? —
Ringsher tönt
wütend Getös';
aus Wald und Gau
gellt es herauf.
Hunding erwachte

von hartem Schlaf!
Sippen und Hunde
ruft er zusammen;
mutig gehetzt
heult die Meute,
wild bellt sie zum Himmel
um der Ehe gebrochenen Eid!

(Sie lacht wie wahnsinnig auf: — dann schrickt sie ängstlich zusammen.)

Wo bist du, Siegmund?
seh' ich dich noch?
Brünstig geliebter
leuchtender Bruder!
Deines Auges Stern
laß noch einmal mir strahlen:
wehre dem Kuß
des verworf'nen Weibes nicht!
Horch! o horch!
das ist Hundings Horn!
Seine Meute naht
mit mächt'ger Wehr.
Kein Schwert frommt
vor der Hunde Schwall: —
wirf es fort, Siegmund! —
Siegmund — wo bist du?
Ha dort — ich sehe dich —
schrecklich Gesicht! —
Rüden fletschen
die Zähne nach Fleisch;
sie achten nicht
deines edlen Blick's;
bei den Füßen packt dich
das feste Gebiß —
du fällst —
in Stücken zerstaucht das Schwert: —
die Esche stürzt —
es bricht der Stamm! —
Bruder! mein Bruder! —
Siegmund — ha! —

(Sie sinkt mit einem Schrei ohnmächtig in Siegmunds Arme.)

**Siegmund.**

Schwester! Geliebte!

(Er lauscht ihrem Atem und überzeugt sich, daß sie noch lebe. Er läßt sie an sich herabgleiten, so daß sie, als er sich selbst zum Sitze niederläßt, mit ihrem Haupt auf seinem Schoß zu ruhen kommt. In dieser Stellung verbleiben beide bis zum Schlusse des folgenden Auftrittes.)

(Langes Schweigen, während dessen Siegmund mit zärtlicher Sorge über Sieglinde sich hinneigt und mit einem langen Kusse ihr die Stirn küßt.) —

(Brünnhilde ist, ihr Roß am Zaume geleitend, aus der Höhle langsam und feierlich nach vornen geschritten und hält nun, Siegmund zur Seite, in geringer Entfernung von ihm. Sie trägt Schild und Speer in der einen Hand, lehnt sich mit der anderen an den Hals des Rosses und betrachtet so, in ernstem Schweigen, eine Zeitlang Siegmund.)

**Brünnhilde.**

Siegmund! —
Sieh' auf mich!
Ich — bin's,
der bald du folg'st.

**Siegmund**
(richtet den Blick zu ihr auf).

Wer bist du, sag',
die so schön und ernst mir erscheint?

**Brünnhilde.**

Nur Todgeweihten
taugt mein Anblick:
wer mich erschaut,
der scheidet vom Lebens-Licht.
Auf der Walstatt allein
erschein' ich Edlen:
Wer mich gewahrt,
zur Wal kor ich ihn mir.

**Siegmund**
(blickt ihr lange in das Auge, senkt dann sinnend das Haupt und wendet sich endlich mit feierlichem Ernste wieder zu ihr).

Der dir nun folgt,
wohin führ'st du den Helden?

**Brünnhilde.**

Zu Walvater,
der dich gewählt,
führ' ich dich:
nach Walhall folg'st du mir.

**Siegmund.**

In Walhalls Saal
Walvater find' ich allein?

**Brünnhilde.**

Gefall'ner Helden
hehre Schar
umfängt dich hold
mit hoch-heiligem Gruß.

**Siegmund.**

Fänd' ich in Walhall
Wälse, den eig'nen Vater?

**Brünnhilde.**

Den Vater findet
der Wälsung dort.

**Siegmund.**

Grüßt mich in Walhall
froh eine Frau?

**Brünnhilde.**

Wunschmädchen
walten dort hehr:
Wotans Tochter
reicht dir traulich den Trank.

**Siegmund.**

Hehr bist du;
heilig gewahr' ich
das Wotanskind:
doch eines sag' mir, du Ew'ge!
Begleitet den Bruder
die bräutliche Schwester?
Umfängt Siegmund
Sieglinde dort?

**Brünnhilde.**

Erdenluft
muß sie noch atmen;
Sieglinde
sieht Siegmund dort nicht!

**Siegmund.**

So grüße mir Walhall,
grüße mir Wotan,
grüße mir Wälse
und alle Helden —
grüß' auch die holden
Wunsches-Mädchen: —
zu ihnen folg' ich dir nicht.

**Brünnhilde.**

Du sah'st der Walküre
sehrenden Blick:
mit ihr mußt du nun zieh'n!

**Siegmund.**

Wo Sieglinde lebt
in Lust und Leid,
da will Siegmund auch säumen:
noch machte dein Blick
nicht mich erbleichen;
vom Bleiben zwingt er mich nie!

**Brünnhilde.**

So lange du leb'st
zwäng' dich wohl nichts;
doch zwingt dich Toren der Tod: —
ihn dir zu künden
kam ich her.

**Siegmund.**

Wo wäre der Held,
dem heut' ich fiel'?

**Brünnhilde.**

Hunding fällt dich im Streit.

**Siegmund.**

Mit stärk'rem drohe
als Hundings Streichen!
Lauerst du hier
lüstern auf Wal,

jenen kiese zum Fang:
ich denk' ihn zu fällen im Kampf.

**Brünnhilde**
(den Kopf schüttelnd).
Dir, Wälsung —
höre mich wohl! —
dir ward das Los gekies't.

**Siegmund.**
Kenn'st du dies Schwert?
Der mir es schuf,
beschied mir Sieg:
deinem Drohen trotz' ich mit ihm!

**Brünnhilde**
(mit stark erhobener Stimme).
Der dir es schuf,
beschied dir jetzt Tod:
seine Tugend nimmt er dem Schwert!

**Siegmund**
(heftig).
Schweig', und schrecke
die Schlummernde nicht!
(Er beugt sich, mit hervorbrechendem Schmerze, zärtlich über Sieglinde.)
Weh! Weh!
Du süßestes Weib!
Du traurigste aller Getreuen!
Gegen dich wütet
in Waffen die Welt:
und ich, dem du einzig vertraut,
für den du ihr einzig getrotzt —
mit meinem Schutz
nicht soll ich dich schirmen,
die Kühne verraten im Kampf?
O Schande ihm,
der das Schwert mir schuf,
beschied er mir Schimpf für Sieg!
muß ich denn fallen,
nicht fahr' ich nach Walhall —
Hella halte mich fest!

**Brünnhilde**
(erschüttert).

So wenig achtest du
ewige Wonne?
Alles wär' dir
das arme Weib,
das müd' und harmvoll
matt auf dem Schoße dir hängt?
Nichts sonst hieltest du hehr?

**Siegmund**
(bitter zu ihr aufblickend).

So jung und schön
erschimmerst du mir:
doch wie kalt und hart
kennt dich mein Herz! —
Kannst du nur höhnen,
so hebe dich fort,
du arge, fühllose Maid!
Doch mußt du dich weiden
an meinem Weh',
mein Leid letze dich denn;
meine Not labe
dein neidvolles Herz: —
nur von Walhalls spröden Wonnen
sprich du wahrlich mir nicht!

**Brünnhilde**
(mit wachsender Ergriffenheit).

Ich sehe die Not,
die das Herz dir nagt;
ich fühle des Helden
heiligen Harm — —
Siegmund, befiehl mir dein Weib:
mein Schutz umfange sie fest!

**Siegmund.**

Kein and'rer als ich
soll die Reine lebend berühren:
verfiel ich dem Tod,
die betäubte töt' ich zuvor!

**Brünnhilde.**

Wälsung! Rasender!
Hör' meinen Rat;
befiehl mir dein Weib
um des Pfandes willen,
das wonnig von dir es empfing!

**Siegmund**
(sein Schwert ziehend).

Dies Schwert —
das dem Treuen ein Trugvoller schuf;
dies Schwert —
das feig vor dem Feind mich verrät: —
frommt es nicht gegen den Feind,
so fromm' es denn wider den Freund! —
(Das Schwert auf Sieglinde zückend.)
Zwei Leben
lachen dir hier: —
nimm sie, Notung,
neidischer Stahl!
Nimm sie mit einem Streich!

**Brünnhilde**
(im heftigsten Sturme des Mitgefühls).

Halt' ein, Wälsung,
höre mein Wort!
Sieglinde lebe —
und Siegmund lebe mit ihr!
Beschlossen ist's;
das Schlachtlos wend' ich:
dir, Siegmund,
schaff' ich Segen und Sieg!
(Man hört aus dem fernen Hintergrunde Hornrufe erschallen.)
Du hör'st den Ruf?
Nun rüste dich, Held!
Traue dem Schwert
und schwing' es getrost:
treu hält dir die Wehr,
wie die Walküre treu dich schützt! —
Leb' wohl, Siegmund,

seligster Held!
Auf der Walstatt grüß' ich dich wieder!
(Sie stürmt fort und verschwindet mit dem Rosse rechts in einer Seitenschlucht. Siegmund blickt ihr freudig und erhoben nach.)
(Die Bühne hat sich allmählich verfinstert: schwere Gewitterwolken senken sich auf den Hintergrund herab und hüllen die Gebirgswände, die Schlucht und das erhöhte Bergjoch nach und nach gänzlich ein. — Von allen Seiten lassen sich aus der Ferne Rüfe von Heerhörnern vernehmen, die während des Folgenden allmählich näher erschallen.)

**Siegmund**
(über Sieglinde sich beugend).

Zauberfest
bezähmt ein Schlaf
der Holden Schmerz und Harm: —
da die Walküre zu mir trat,
schuf sie ihr den wonnigen Trost?
Sollte die grimmige Wahl
nicht schrecken ein gramvolles Weib? —
Leblos scheint sie,
die dennoch lebt:
der Traurigsten kos't
ein lächelnder Traum. —
(Neue Hornrüfe.)
So schlummre nun fort,
bis die Schlacht gekämpft,
und Friede dich erfreu'!
(Er legt sie sanft auf den Steinsitz, küßt ihr die Stirn, und bricht dann, nach abermaligen Hornrüfen, auf.)
Der dort mich ruft,
rüste sich nun;
was ihm gebührt,
biet' ich ihm:
Notung zahl' ihm den Zoll!
(Er eilt dem Hintergrunde zu und verschwindet auf dem Joche sogleich in ein finsteres Gewittergewölk.)

**Sieglinde**
(träumend).

Kehrte der Vater nun heim!
Mit dem Knaben noch weilt er im Forst.
Mutter! Mutter!
mir bangt der Mut: —
nicht freund und friedlich
scheinen die Fremden!

Schwarze Dämpfe —
schwüles Gedünst —
feurige Lohe
leckt schon nach uns —
es brennt das Haus —
zu Hilfe, Bruder!
Siegmund! Siegmund!

(Starke Blitze zucken durch das Gewölk auf; ein furchtbarer Donnerschlag erweckt Sieglinde: sie springt jäh auf.)

Siegmund! — Ha!

(Sie starrt mit steigender Angst um sich her: — fast die ganze Bühne ist in schwarze Gewitterwolken verhüllt; fortwährender Blitz und Donner. Von allen Seiten dringen immer näher Hornrüfe her.)

**Hundings** Stimme
(im Hintergrunde vom Bergjoche her).

Wehwalt! Wehwalt!
Steh' mir zum Streit,
sollen dich Hunde nicht halten!

**Siegmunds** Stimme
(von weiter hinten her, aus der Schlucht).

Wo birgst du dich,
daß ich vorbei dir schoß?
Steh' dort, daß ich dich stelle!

**Sieglinde**
(die in furchtbarer Aufregung lauscht).

Hunding — Siegmund —
könnt' ich sie sehen!

**Hundings** Stimme.

Hieher, du frevelnder Freier:
Fricka fälle dich hier!

**Siegmunds** Stimme
(nun ebenfalls auf dem Bergjoche).

Noch wähn'st du mich waffenlos,
feiger Wicht?
Droh'st du mit Frauen,
so ficht nun selber,
sonst läßt dich Fricka im Stich!
Denn sieh: deines Hauses
heimischem Stamm

entzog ich zaglos das Schwert;
seine Schneide schmecke du jetzt!

(Ein Blitz erhellt für einen Augenblick das Bergjoch, auf welchem jetzt Hunding und Siegmund kämpfend gewahrt werden.)

**Sieglinde**
(mit höchster Kraft).

Haltet ein, ihr Männer!
Mordet erst mich!

(Sie stürzt auf das Bergjoch zu: ein von rechts her über die Kämpfer ausbrechender heller Schein blendet sie aber plötzlich so heftig, daß sie wie erblindet zur Seite schwankt. In dem Lichtglanze erscheint Brünnhilde, über Siegmund schwebend und diesen mit dem Schilde deckend.)

**Brünnhildes** Stimme.

Triff ihn, Siegmund!
Traue dem Siegschwert!

(Als Siegmund soeben zu einem tödlichen Streiche auf Hunding ausholt, bricht von links her ein glühend rötlicher Schein durch das Gewölk aus, in welchem Wotan erscheint, über Hunding stehend, und seinen Speer Siegmund quer entgegenhaltend.)

**Wotans** Stimme.

Zurück vor dem Speer!
In Stücken das Schwert!

(Brünnhilde ist vor Wotan mit dem Schilde erschrocken zurückgewichen; Siegmunds Schwert zerspringt an dem vorgestreckten Speere; dem Unbewehrten stößt Hunding sein Schwert in die Brust. Siegmund stürzt zu Boden. — Sieglinde, die seinen Todesseufzer gehört, sinkt mit einem Schrei wie leblos zusammen.)

(Mit Siegmunds Fall ist zugleich von beiden Seiten der glänzende Schein verschwunden; dichte Finsternis ruht im Gewölk bis nach vorn: in ihm wird Brünnhilde undeutlich sichtbar, wie sie in jäher Hast Sieglinden sich zuwendet.)

**Brünnhilde.**

Zu Roß, daß ich dich rette!

(Sie hebt Sieglinde schnell zu sich auf ihr der Seitenschlucht nahe stehendes Roß und verschwindet sogleich gänzlich mit ihr.)

(Alsbald zerteilt sich das Gewölk in der Mitte, so daß man deutlich Hunding gewahrt, wie er sein Schwert dem gefallenen Siegmund aus der Brust zieht. — Wotan, von Gewölk umgeben, steht hinter ihm auf einem Felsen, an seinen Speer gelehnt und schmerzlich auf Siegmunds Leiche blickend.)

**Wotan**
(nach einem kleinen Schweigen, zu Hunding gewandt).

Geh' hin, Knecht!
Kniee vor Fricka:
meld' ihr, daß Wotans Speer
gerächt, was Spott ihr schuf. —
Geh'! — Geh'! —

(Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding tot zu Boden.)

**Wotan**
(plötzlich in furchtbarer Wut auffahrend).
Doch Brünnhilde —
weh' der Verbrecherin!
Furchtbar sei
die Freche gestraft,
erreicht mein Roß ihre Flucht!
(Er verschwindet mit Blitz und Donner. — Der Vorhang fällt schnell.)

# Dritter Aufzug.

## Auf dem Gipfel eines Felsberges.

Rechts begrenzt ein Tannenwald die Szene. Links der Eingang einer Felshöhle, die einen natürlichen Saal bildet: darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhange, der — wie anzunehmen ist — nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt. — Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben, am Felsensaume vorbei.

(Die Namen der acht Walküren, welche — außer Brünnhilde — in dieser Szene auftreten sind: Gerhilde, Ortlinde, Waltraute, Schwertleite, Helmwige, Siegrune, Grimgerde, Roßweiße.)

(Gerhilde, Ortlinde, Waltraute und Schwertleite haben sich auf der Felsspitze, an und über der Höhle, gelagert: sie sind in voller Waffenrüstung.)

**Gerhilde**
(zu höchst gelagert und dem Hintergrunde zugewendet).
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!
Helmwige, hier!
Hieher dein Roß!
(In einem vorbeiziehenden Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Roß wird in ihm sichtbar: über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger.)

**Helmwiges** Stimme
(von außen).
Hojotoho! Hojotoho!

**Ortlinde, Waltraute** und **Schwertleite**
(der Ankommenden entgegenrufend).
Heiaha! Heiaha!
(Die Wolke mit der Erscheinung ist rechts hinter dem Tann verschwunden.)

**Ortlinde**
(in den Tann hineinrufend).
Zu Ortlindes Stute
stell' deinen Hengst:
mit meiner Grauen
gras't gern dein Brauner!

**Waltraute**
(ebenso).
Wer hängt dir im Sattel?

**Helmwige**
(aus dem Tann schreitend).
Sintolt der Hegeling!

**Schwertleite.**
Führ' deinen Braunen
fort von der Grauen:
Ortlindes Mähre
trägt Wittig den Irming!

**Gerhilde**
(ist etwas näher herabgestiegen).
Als Feinde sah ich nur
Sintolt und Wittig.

**Ortlinde**
(bricht schnell auf und läuft in den Tann).
Heiaha! Die Stute
stößt mir der Hengst!

**Schwertleite und Gerhilde**
(lachen laut auf).
Die Rosse entzweit noch
der Recken Zwist!

**Helmwige**
(in den Tann zurückrufend).
Ruhig dort, Brauner!
Brichst du den Frieden?

**Waltraute**
(hat für Gerhilde die Wacht auf der äußersten Spitze genommen).
Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

Siegrune, hier!
Wo säum'st du so lang?

(Wie zuvor Helmwige, zieht jetzt Siegrune im gleichen Aufzuge vorbei, dem Tann zu.)

**Siegrunes** Stimme
(von rechts).

Arbeit gab's!
Sind die and'ren schon da!

**Die Walküren.**

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

(Siegrune ist hinter dem Tann verschwunden. Aus der Tiefe hört man zwei Stimmen zugleich.)

**Grimgerde** und **Roßweiße**
(von unten).

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

**Waltraute.**

Grimgerd' und Roßweiße!

**Gerhilde.**

Sie reiten zu zwei.

(Ortlinde ist mit Helmwige und der soeben angekommenen Siegrune aus dem Tann herausgetreten: zu drei winken sie von dem hintern Felssaume hinab.)

**Ortlinde, Helmwige** und **Siegrune.**

Gegrüßt, ihr Reißige!
Roßweiß' und Grimgerde!

**Die anderen Walküren alle.**

Hojotoho! Hojotoho!
Heiaha! Heiaha!

(In einem blitz-erglänzenden Wolkenzuge, der von unten heraufsteigt und dann hinter dem Tann verschwindet, erscheinen Grimgerde und Roßweiße, ebenfalls auf Rossen, jede einen Erschlagenen im Sattel führend.)

**Gerhilde.**

In Wald mit den Rossen
zu Weid' und Rast!

**Ortlinde**
(in den Tann rufend).
Führt die Mähren
fern voneinander,
bis uns'rer Helden
Haß sich gelegt!

**Gerhilde**
(während die anderen lachen).
Der Helden Grimm
schon büßte die Graue!
(Grimgerde und Roßweiße treten aus dem Tann auf.)

**Die Walküren.**
Willkommen! Willkommen!

**Schwertleite.**
War't ihr Kühnen zu zwei?

**Grimgerde.**
Getrennt ritten wir,
trafen uns heut'.

**Roßweiße.**
Sind wir alle versammelt,
dann säumt nicht lange:
nach Walhall brechen wir auf,
Wotan zu bringen die Wal.

**Helmwige.**
Acht sind wir erst:
eine noch fehlt.

**Gerhilde.**
Bei dem braunen Wälsung
weilt wohl noch Brünnhild'.

**Waltraute.**
Auf sie noch harren
müssen wir hier:
Walvater gäb' uns
grimmigen Gruß,
säh' ohne sie er uns nah'n!

**Siegrune**
(auf der Felsspitze, von wo sie hinausspäht).
Hojotoho! Hojotoho!
Hieher! Hieher!
In brünstigem Ritt
jagt Brünnhilde her.

**Die Walküren**
(nach der Felsspitze eilend).
Heiaha! Heiaha!
Brünnhilde! hei!

**Waltraute.**
Nach dem Tann lenkt sie
das taumelnde Roß.

**Grimgerde.**
Wie schnaubt Grane
vom schnellen Ritt!

**Roßweiße.**
So jach sah ich nie
Walküren jagen!

**Ortlinde.**
Was hält sie im Sattel?

**Helmwige.**
Das ist kein Held!

**Siegrune.**
Eine Frau führt sie

**Gerhilde.**
Wie fand sie die Frau?

**Schwertleite.**
Mit keinem Gruß
grüßt sie die Schwestern?

**Waltraute.**
Heiaha! Brünnhilde!
hör'st du uns nicht?

**Ortlinde.**

Helft der Schwester
vom Roß sich schwingen!

(Gerhilde und Helmwige stürzen in den Tann.)

**Roßweiße.**

Zu Grunde stürzt
Grane, der starke!

(Siegrune und Waltraute folgen den beiden.)

**Grimgerde.**

Aus dem Sattel hebt sie
hastig das Weib.

**Die übrigen Walküren**
(dem Tann zueilend).

Schwester! Schwester!
Was ist geschehn?

(Alle Walküren kehren auf die Bühne zurück; mit ihnen kommt Brünnhilde, Sieglinde unterstützend und hereingeleitend.)

**Brünnhilde**
(atemlos).

Schützt mich, und helft
in höchster Not!

**Die Walküren.**

Wo rittest du her
in rasender Hast?
So fliegt nur, wer auf der Flucht!

**Brünnhilde.**

Zum ersten Male flieh' ich
und bin verfolgt!
Heervater hetzt mir nach!

**Die Walküren**
(heftig erschreckend).

Bist du von Sinnen?
Sprich! Sage uns!
Verfolgt dich Heervater?
Flieh'st du vor ihm?

**Brünnhilde**
(ängstlich).

O Schwestern, späht
von des Felsens Spitze!
Schaut nach Norden,
ob Walvater naht!
(Ortlinde und Waltraute springen hinauf, um zu spähen.)
Schnell! Seht ihr ihn schon?

**Ortlinde.**

Gewittersturm
weht von Norden.

**Waltraute.**

Starkes Gewölk
staut sich dort auf.

**Die Walküren.**

Heervater reitet
sein heiliges Roß!

**Brünnhilde.**

Der wilde Jäger,
der wütend mich jagt,
er naht, er naht von Nord!
Schützt mich, Schwestern!
Wahret dies Weib!

**Die Walküren.**

Was ist mit dem Weibe?

**Brünnhilde.**

Hört mich in Eile!
Sieglinde ist es,
Siegmunds Schwester und Braut:
gegen die Wälsungen
wütet Wotan in Grimm: —
dem Bruder sollte
Brünnhilde heut'
entziehen den Sieg;
doch Siegmund schützt' ich

mit meinem Schild,
trotzend dem Gott: —
der traf ihn da selbst mit dem Speer.
Siegmund fiel:
doch ich floh
fern mit der Frau:
sie zu retten,
eilt' ich zu euch,
ob mich bange auch
ihr berget vor dem strafenden Streich.

**Die Walküren**
(in größter Bestürzung).
Betörte Schwester!
Was tatest du?
Wehe! Wehe!
Brünnhilde, wehe!
Ungehorsam
brach Brünnhilde
Heervaters heilig Gebot?

**Waltraute**
(von der Höhe).
Nächtig zieht es
von Norden heran.

**Ortlinde**
(ebenso).
Wütend steuert
hieher der Sturm.

**Die Walküren**
(dem Hintergrunde zugewendet
Wild wiehert
Walvaters Roß,
schrecklich schnaubt es daher!

**Brünnhilde.**
Wehe der Armen,
wenn Wotan sie trifft:
den Wälsungen allen
droht er Verderben! —

Wer leih't mir von euch
das leichteste Roß,
das flink die Frau ihm entführ'?

**Die Walküren.**

Auch uns rät'st du
rasenden Trotz?

**Brünnhilde.**

Roßweiße, Schwester!
Leih' mir deinen Renner!

**Roßweiße.**

Vor Walvater floh
der fliegende nie.

**Brünnhilde.**

Helmwige, höre!

**Helmwige.**

Dem Vater gehorch' ich.

**Brünnhilde.**

Waltraute! Gerhilde!
Gönnt mir eu'r Roß!
Ortlinde! Siegrune!
Seht meine Angst!
O seid mir treu,
wie traut ich euch war:
rettet dies traurige Weib!

**Sieglinde**

(die bisher finster und kalt vor sich hingestarrt, fahrt auf, als Brünnhilde sie lebhaft — wie zum Schutze — umfaßt).

Nicht sehre dich Sorge um mich:
einzig taugt mir der Tod!
Wer hieß dich Maid
dem Harst mich entführen?
Im Sturm dort hätt' ich
den Streich empfah'n
von derselben Waffe,
der Siegmund fiel:

das Ende fand ich
vereint mit ihm!
Fern von Siegmund —
Siegmund, von dir!
O deckte mich Tod,
daß ich's nicht denke! —
Soll um die Flucht
dir Maid ich nicht fluchen,
so erhöre heilig mein Fleh'n —
stoße dein Schwert mir ins Herz!

**Brünnhilde.**

Lebe, o Weib,
um der Liebe willen!
Rette das Pfand,
das von ihm du empfing'st:
ein Wälsung wächst dir im Schoße!

**Sieglinde**
(ist heftig erschrocken: plötzlich strahlt dann ihr Gesicht in erhabener Freude auf).

Rette mich, Kühne!
Rette mein Kind!
Schirmt mich, ihr Mädchen,
mit mächtigstem Schutz!
(Furchtbares Gewitter steigt im Hintergrunde auf: nahender Donner.)

**Waltraute**
(von der Höhe).

Der Sturm kommt heran.

**Ortlinde**
(ebenso).

Flieh, wer ihn fürchtet!

**Die Walküren.**

Fort mit dem Weibe,
droht ihm Gefahr:
der Walküren keine
wag' ihren Schutz!

**Sieglinde**
(auf den Knien vor Brünnhilde).

Rette mich, Maid!
Rette die Mutter!

**Brünnhilde**
(mit schnellem Entschluß).
So fliehe denn eilig —
und fliehe allein!
Ich — bleibe zurück,
biete mich Wotans Rache:
an mir zögr' ich
den Zürnenden hier,
während du seinem Rasen entrinn'st.

**Sieglinde.**
Wohin soll ich mich wenden?

**Brünnhilde.**
Wer von euch Schwestern
schweifte nach Osten?

**Siegrune.**
Nach Osten weithin
dehnt sich ain Wald:
der Niblungen Hort
entführte Fafner dorthin.

**Schwertleite.**
Wurmes-Gestalt
schuf sich der Wilde.
in einer Höhle
hütet er Alberichs Reif.

**Grimgerde.**
Nicht geheu'r ist's dort
für ein hilflos Weib.

**Brünnhilde.**
Und doch vor Wotans Wut
schützt sie sicher der Wald:
ihn scheut der Mächt'ge
und meidet den Ort.

**Waltraute**
(von der Höhe).
Furchtbar fährt
dort Wotan zum Fels.

**Die Walküren.**

Brünnhilde, hör'
seines Nahens Gebraus'!

**Brünnhilde**
(Sieglinden die Richtung weisend).

Fort denn eile
nach Osten gewandt!
Mutigen Trotzes
ertrag' alle Müh'n —
Hunger und Durst,
Dorn und Gestein;
lache, ob Not
und Leiden dich nagt!
Denn eines wisse
und wahr' es immer:
den hehrsten Helden der Welt
hegst du, o Weib,
im schirmenden Schoß! —
(Sie reicht ihr die Stücken von Siegmunds Schwert.)
Verwahr' ihm die starken
Schwertes-Stücken;
seines Vaters Walstatt
entführt' ich sie glücklich:
der neu gefügt
das Schwert einst schwingt,
den Namen nehm' er von mir —
„Siegfried" freu' sich des Siegs!

**Sieglinde.**

Du hehrstes Wunder!
Herrliche Maid!
Dir treuen dank' ich
heiligen Trost!
Für ihn, den wir liebten,
rett' ich das liebste:
meines Dankes Lohn
lache dir einst!
Lebe wohl!
Dich segnet Sieglindes Weh!

(Sie eilt rechts im Vordergrunde ab. — Die Felsenhöhle ist von schwarzen Gewitterwolken umlagert; furchtbarer Sturm braust aus dem Hintergrunde daher: ein feuriger Schein erhellt den Tannenwald zur Seite. Zwischen dem Donner hört man Wotans Ruf.)

**Wotans** Stimme.
Steh'! Brünnhilde!

**Die Walküren.**
Den Fels erreichten
Roß und Reiter:
weh' dir, Brünnhilde!
Rache entbrennt!

**Brünnhilde.**
Ach, Schwestern, helft!
Mir schwankt das Herz!
Sein Zorn zerschellt mich,
wenn eu'r Schutz ihn nicht zähmt.

**Die Walküren.**
Hieher, Verlorne!
Laß dich nicht sehn!
Schmiege dich an uns,
und schweige dem Ruf!
(Sie ziehen sich alle die Felsspitze hinauf, indem sie Brünnhilde unter sich ver- verbergen.)
Wehe! Wehe!
Wütend schwingt sich
Wotan vom Roß —
hieher rast't
sein rächender Schritt!
(Wotan schreitet in furchtbar zürnender Aufregung aus dem Tann heraus und hält vor dem Haufen der Walküren an, die auf der Höhe eine Stellung einnehmen, durch welche sie Brünnhilde schützen.)

**Wotan.**
Wo ist Brünnhilde,
wo die Verbrecherin?
Wagt ihr, die böse
vor mir zu bergen?

**Die Walküren.**
Schrecklich ertos't dein Toben: —
was taten, Vater, die Töchter,

daß sie dich reizten
zu rasender Wut?

**Wotan.**

Wollt ihr mich höhnen?
Hütet euch, Freche!
Ich weiß: Brünnhilde
bergt ihr vor mir.
Weichet von ihr,
der ewig Verworf'nen,
wie ihren Wert
von sich sie warf!

**Die Walküren.**

Zu uns floh die Verfolgte,
uns'ren Schutz flehte sie an:
mit Furcht und Zagen
faßt sie dein Zorn.
Für die bange Schwsteer
bitten wir nun,
daß den ersten Zorn du bezähm'st.

**Wotan.**

Weichherziges
Weibergezücht!
So matten Mut
gewannt ihr von mir?
Erzog ich euch kühn,
zu Kämpfen zu zieh'n,
schuf ich die Herzen
euch hart und scharf,
daß ihr wilden nun weint und greint,
wenn mein Grimm eine Treulose straft?
So wißt denn, winselnde,
was die verbrach,
um die euch zagen
die Zähre entbrennt!
Keine wie sie
kannte mein innerstes Sinnen;
keine wie sie

wußte den Quell meines Willens;
sie selbst war
meines Wunsches schaffender Schoß: —
und so nun brach sie
den seligen Bund,
daß treulos sie
meinem Willen getrotzt,
mein herrschend Gebot
offen verhöhnt,
gegen mich selbst die Waffe gewandt,
die allein mein Wunsch ihr schuf! —
Hörst du's, Brünnhilde?
du, der ich Brünne,
Helm und Wehr,
Wonne und Huld,
Namen und Leben verlieh?
Hörst du mich Klage erheben,
und birgst dich bang dem Kläger,
daß feig du der Straf' entflöh'st?

**Brünnhilde**

(tritt aus der Schar der Walküren hervor, schreitet demütigen, doch festen Schrittes von der Felsspitze herab und tritt so in geringer Ferne vor Wotan).

Hier bin ich, Vater:
gebiete die Strafe!

**Wotan.**

Nicht — straf' ich dich erst:
deine Strafe schufst du dir selbst.
Durch meinen Willen
warst du allein:
gegen ihn doch hast du gewollt;
meinen Befehl nur
führtest du aus:
gegen ihn doch hast du befohlen;
Wunsch-Maid
warst du mir:
gegen mich doch hast du gewünscht;
Schild-Maid
warst du mir:

gegen mich doch hobst du den Schild;
Los-Kieserin
warst du mir:
gegen mich doch kiestest du Lose;
Helden-Reizerin
warst du mir:
gegen mich doch reiztest du Helden.
Was sonst du warst,
das sagte dir Wotan:
was jetzt du bist,
das sage dir selbst!
Wunsch-Maid bist du nicht mehr;
Walküre bist du gewesen: —
nun sei fortan,
was so du noch bist!

**Brünnhilde**
(heftig erschrocken).
Du verstößest mich?
Versteh' ich den Sinn?

**Wotan.**
Nicht send' ich dich mehr aus Walhall,
nicht weis' ich dir mehr
Helden zur Wal;
nicht führst du mehr Sieger
in meinen Saal:
bei der Götter traulichem Mahle
das Trinkhorn reichst du
mir traut nicht mehr;
nicht kos' ich dir mehr
den kindischen Mund.
Von göttlicher Schar
bist du geschieden,
ausgestoßen
aus der Ewigen Stamm;
gebrochen ist unser Bund:
aus meinem Angesicht bist du verbannt!

**Die Walküren**
(in Jammer ausbrechend).
Wehe! Wehe!
Schwester! O Schwester!

**Brünnhilde.**
Nimmst du mir alles,
was einst du gabst?

**Wotan.**
Der dich zwingt, wird dir's entziehn!
Hieher auf den Berg
banne ich dich;
in wehrlosen Schlaf
schließe ich dich;
der Mann dann fange die Maid,
der am Wege sie findet und weckt.

**Die Walküren.**
Halt' ein, Vater,
halt' ein mit dem Fluch.
Soll die Maid verblüh'n
und verbleichen dem Mann?
Du Schrecklicher, wende
die schreiende Schmach:
wie die Schwester träf' uns ihr Schimpf!

**Wotan.**
Hörtet ihr nicht,
was ich verhängt?
Aus eurer Schar
ist die treulose Schwester geschieden;
mit euch zu Roß
durch die Lüfte nicht reitet sie länger;
die magdliche Blume
verblüht der Maid;
ein Gatte gewinnt
ihre weibliche Gunst:
dem herrischen Manne
gehorcht sie fortan,

am Herde sitzt sie und spinnt,
aller Spottenden Ziel und Spiel.

(Brünnhilde sinkt schreiend vor seinen Füßen zu Boden; die Walküren machen eine Bewegung des Entsetzens.)

Schreckt euch ihr Los?
So flieht die verlorne!
Weichet von ihr,
und haltet euch fern!
Wer von euch wagte,
bei ihr zu weilen,
wer mir zum Trotz
bei der traurigen hielt' —
die Törin teilte ihr Los;
das künd' ich der kühnen an! —
Fort jetzt von hier!
Meidet den Felsen!
Hurtig jagt mir von dannen,
sonst erharrt Jammer euch hier!

(Die Walküren fahren mit wildem Wehschrei auseinander und stürzen in hastiger Flucht in den Tann: bald hört man sie wie mit Sturm auf ihren Rossen davonjagend. — Nach und nach legt sich während des Folgenden das Gewitter; die Wolken verziehen sich: Abenddämmerung, und endlich Nacht, sinken bei ruhigem Wetter herein.)

(Wotan und Brünnhilde, die noch zu seinen Füßen hingestreckt liegt, sind allein zurückgeblieben. — Langes, feierliches Schweigen: unveränderte Stellung Wotans und Brünnhildes.)

**Brünnhilde**

(endlich das Haupt langsam erhebend, sucht Wotans noch abgewandten Blick und richtet sich während des Folgenden allmählich ganz auf).

War es so schmählich,
was ich verbrach,
daß mein Verbrechen so schmählich du strafst?
War es so niedrig,
was ich dir tat,
daß du so tief mir Erniedrigung schaffst?
War es so ehrlos,
was ich beging,
daß mein Vergeh'n nun die Ehre mir raubt?
O sag', Vater!
Sieh' mir ins Auge:
schweige den Zorn,
zähme die Wut!
Deute mir hell

die dunkle Schuld,
die mit starrem Trotze dich zwingt,
zu verstoßen dein trautestes Kind!

**Wotan**
(finster).
Frag' deine Tat —
sie deutet dir deine Schuld!

**Brünnhilde.**
Deinen Befehl
führte ich aus.

**Wotan.**
Befahl ich dir,
für den Wälsung zu fechten?

**Brünnhilde.**
So hießest du mich
als Herrscher der Wal.

**Wotan.**
Doch meine Weisung
nahm ich wieder zurück.

**Brünnhilde.**
Als Fricka den eig'nen
Sinn dir entfremdet:
da ihrem Sinn du dich fügtest,
warst du selber dir Feind.

**Wotan.**
(bitter).
Daß du mich verstanden, wähnt' ich,
und strafte den wissenden Trotz;
doch feig und dumm
dachtest du mich:
so hätt' ich Verrat nicht zu rächen,
zu gering wärst du meinem Grimm?

**Brünnhilde.**
Nicht weise bin ich;
doch wußt' ich das eine —

daß den Wälsung du liebtest:
ich wußte den Zwiespalt,
der dich zwang,
dies eine ganz zu vergessen.
Das andre mußtest
einzig du seh'n,
was zu schauen so herb
schmerzte dein Herz —
daß Schutz du Siegmund versagtest.

**Wotan.**

Du wußtest es so,
und wagtest dennoch den Schutz?

**Brünnhilde.**

Weil für dich im Auge
das eine ich hielt,
dem, im Zwange des andren
schmerzlich entzweit,
ratlos den Rücken du wandtest.
Die im Kampfe Wotan
den Rücken bewacht,
die sah nun das nur,
was du nicht sahst: —
Siegmund mußte ich sehn.
Tod kündend
trat ich vor ihn,
gewahrte sein Auge,
hörte sein Wort;
ich vernahm des Helden
heilige Not;
tönend erklang mir
des Tapfersten Klage —
freiester Liebe
furchtbares Leid,
traurigsten Mutes
mächtigster Trotz:
meinem Ohr erscholl,
mein Aug' erschaute,
was tief im Busen das Herz

zu heil'gem Beben mir traf. —
Scheu und staunend
stand ich in Scham:
ihm nur zu dienen
konnt' ich noch denken:
Sieg oder Tod
mit Siegmund zu teilen —
dies nur erkannt' ich
zu kiesen als Los!
Der mir ins Herz
diese Liebe gehaucht,
dem Willen, der mich
dem Wälsung gesellt,
ihm innig vertraut —
trotzt' ich deinem Gebot.

**Wotan.**

So tatest du,
was so gern zu tun ich begehrt —
doch was nicht zu tun
die Not zwiefach mich zwang?
So leicht wähntest du
Wonne der Liebe erworben,
wo brennend Weh
in das Herz mir brach,
wo gräßliche Not
den Grimm mir schuf,
einer Welt zuliebe
der Liebe Quell
im gequälten Herzen zu hemmen?
Wo gegen mich selbst
ich sehrend mich wandte,
aus Ohnmacht-Schmerzen
schäumend ich aufschoß,
wütender Sehnsucht
sengender Wunsch
den schrecklichen Willen mir schuf,
in den Trümmern der eig'nen Welt
meine ewige Trauer zu enden: —

da labte süß
dich selige Lust;
wonniger Rührung
üppigen Rausch
enttrankst du lachend
der Liebe Trank —
als mir göttlicher Not
nagende Galle gemischt? —
Deinen leichten Sinn
laß dich denn leiten:
du sagtest von mir dich los.
Dich muß ich meiden,
gemeinsam mit dir
nicht darf ich Rat mehr raunen;
getrennt nicht dürfen
traut wir mehr schaffen:
so weit Leben und Lust,
darf der Gott dir nicht mehr begegnen!

**Brünnhilde.**

Wohl taugte dir nicht
die tör'ge Maid,
die staunend im Rate
nicht dich verstand,
wie mein eigner Rat
nur das eine mir riet —
zu lieben, was du geliebt. —
Muß ich denn scheiden
und scheu dich meiden,
mußt du spalten,
was einst sich umspannt,
die eig'ne Hälfte
fern von dir halten —
daß sonst sie ganz dir gehörte,
du Gott, vergiß das nicht!
Dein ewig Teil
nicht wirst du entehren,
Schande nicht wollen,
die dich beschimpft:

dich selbst ließest du sinken,
gäbst du dem Spott mich zum Spiel!

**Wotan.**

Du folgtest selig
der Liebe Macht:
folge nun dem,
den du lieben mußt!

**Brünnhilde.**

Soll ich aus Walhall scheiden,
mit dir nicht mehr schaffen und walten;
soll ich gehorchen
dem herrschenden Mann —
dem feigen Prahler
gib mich nicht preis:
nicht wertlos sei er,
der mich gewinnt.

**Wotan.**

Von Walvater schiedest du —
nicht wählen darf er für dich.

**Brünnhilde.**

du zeugtest ein edles Geschlecht;
kein Zager kann ihm entschlagen:
der weihlichste Held — ich weiß es —
entblüht dem Wälsungenstamm!

**Wotan.**

Schweig' von dem Wälsungenstamm!
Von dir geschieden,
schied ich von ihm:
vernichten mußt' ihn der Neid.

**Brünnhilde.**

Die von dir sich riß —
ich rettete ihn:
Sieglinde hegt
die heiligste Frucht;
in Schmerz und Leid,
wie kein Weib sie litt,

wird sie gebären
was bang sie birgt.

**Wotan.**

Nie suche bei mir
Schutz für die Frau,
noch für ihres Schoßes Frucht!

**Brünnhilde.**

Sie bewahrt das Schwert,
das du Siegmund schufst. —

**Wotan.**

Und das ich in Stücken ihm schlug. —
Nicht streb', o Maid,
den Mut mir zu stören!
Erwarte dein Los,
wie sich's dir wirft:
nicht kiesen kann ich es dir! —
Doch fort muß ich jetzt,
fern von dir ziehn:
zu viel schon zögert' ich hier.
Von der Abwendigen
wend' ich mich ab;
nicht wissen darf ich,
was sie sich wünscht:
die Strafe nur
muß vollstreckt ich sehn.

**Brünnhilde.**

Was hast du erdacht,
daß ich erdulde?

**Wotan.**

In festen Schlaf
verschließ' ich dich:
wer so die Wehrlose weckt,
dem ward, erwacht, sie zum Weib.

**Brünnhilde**
(stürzt auf ihre Knie).

Soll fesselnder Schlaf
fest mich binden,

dem feigsten Manne
zur leichten Beute:
dies eine mußt du erhören,
was heil'ge Angst zu dir fleht!
Die Schlafende schütze
mit scheuchenden Schrecken:
daß nur ein furchtlos
freiester Held
hier auf dem Felsen
einst mich fänd'!

**Wotan.**

Zuviel begehrst du —
der Gunst zuviel!

**Brünnhilde**
(seine Knie umfassend).

Dies eine mußt —
mußt du erhören!
Zerknicke dein Kind,
das dein Knie umfaßt;
zertritt die Traute,
zertrümmre die Maid:
ihres Leibes Spur
zerstöre dein Speer:
doch gib, Grausamer, nicht
der gräßlichsten Schmach sie preis!
(Mit Wildheit.)
Auf dein Gebot
entbrenne ein Feuer;
den Fels umglühe
lodernde Glut:
es leck' ihre Zunge
und fresse ihr Zahn
den Zagen, der frech es wagte,
dem freislichen Felsen zu nahn!

**Wotan**
(blickt ihr ergriffen in das Auge und hebt sie auf).

Leb' wohl, du kühnes
herrliches Kind!

Du meines Herzens
heiliger Stolz,
leb' wohl! leb' wohl! leb' wohl!
Muß ich dich meiden,
und darf minnig
mein Gruß nimmer dich grüßen;
sollst du nicht mehr
neben mir reiten,
noch Met beim Mahl mir reichen;
muß ich verlieren
dich, die ich liebte,
du lachende Lust meines Auges: —
ein bräutliches Feuer
soll dir nun brennen,
wie nie einer Braut es gebrannt!
Flammende Glut
umglühe den Fels;
mit zehrenden Schrecken
scheuch' es den Zagen;
der Feige fliehe
Brünnhildes Fels: —
denn einer nur freie die Braut,
der freier als ich, der Gott!

**Brünnhilde**
(wirft sich ihm gerührt und entzückt in die Arme).

**Wotan.**
Der Augen leuchtendes Paar,
das oft ich lächelnd gekost,
wenn Kampfes-Lust
ein Kuß dir lohnte,
wenn kindisch lallend
der Helden Lob
von holden Lippen dir floß: —
dieser Augen strahlendes Paar,
das oft im Sturm mir geglänzt,
wenn Hoffnungs-Sehnen
das Herz mir sengte,
nach Welten-Wonne

mein Wunsch verlangte
aus wild webendem Bangen: —
zum letztenmal
letz' es mich heut'
mit des Lebewohles
letztem Kuß!
Dem glücklichern Manne
glänze sein Stern;
dem unseligen Ew'gen
muß es scheidend sich schließen!
Denn so — kehrt
der Gott sich dir ab:
so küßt er die Gottheit von dir.

(Er küßt sie auf beide Augen, die ihr sogleich verschlossen bleiben: sie sinkt sanft ermattend in seinen Armen zurück. Er geleitet sie zart auf einen niedrigen Mooshügel zu liegen, über den sich eine breitästige Tanne ausstreckt. Noch einmal betrachtet er ihre Züge und schließt ihr dann den Helm fest zu; dann verweilt sein Blick nochmals schmerzlich auf ihrer Gestalt, die er endlich mit dem langen Stahlschilde der Walküre zudeckt. — Dann schreitet er mit feierlichem Entschlusse in die Mitte der Bühne und kehrt die Spitze seines Speeres gegen einen mächtigen Felsstein.)

Loge, hör'!
lausche hieher!
Wie zuerst ich dich fand
als feurige Glut,
wie dann einst du mir schwandest
als schweifende Lohe:
wie ich dich band,
bann' ich dich heut'!
Herauf, wabernde Lohe,
umlodre mir feurig den Fels!
Loge! Loge! Hieher!

(Bei der letzten Anrufung schlägt er mit der Spitze des Speeres dreimal auf den Stein, worauf diesem ein Feuerstrahl entfährt, der schnell zu einem Flammenmeere anschwillt, dem Wotan mit einem Winke seiner Speerspitze den Umkreis des Felsens als Strömung zuweist.) —

Wer meines Speeres
Spitze fürchtet,
durchschreite das Feuer nie!

(Er verschwindet in der Glut nach dem Hintergrunde zu.)

(Der Vorhang fällt.)

## Zweiter Tag:

# Siegfried.

**Personen:**

Siegfried.
Mime.
Der Wanderer.
Alberich.
Fafner.
Erda.
Brünnhilde.

## Erster Aufzug.

### Wald.

Den Vordergrund bildet ein Teil der Felsenhöhle, die sich links tiefer nach innen zieht, nach rechts aber gegen drei Vierteile der Bühne einnimmt. Zwei natürlich gebildete Eingänge stehen dem Walde zu offen: der eine, nach rechts, unmittelbar im Hintergrunde, der andere, breitere, ebenda seitwärts. An der Hinterwand, nach links zu, steht ein großer Schmiedeherd, aus Felsstücken natürlich geformt; künstlich ist nur der große Blasebalg: die rohe Esse geht — ebenfalls natürlich — durch das Felsdach hinauf. Ein sehr großer Amboß und andere Schmiedegerätschaften. —

**Mime**

(sitzt, als der Vorhang nach einem kurzen Orchester-Vorspiel aufgeht, am Amboß und hämmert mit wachsender Unruhe an einem Schwerte: endlich hält er unmutig ein).

Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck!
Das beste Schwert,
das je ich geschweißt,
in der Riesen Fäusten
hielte es fest:
doch dem ich's geschmiedet,
der schmähliche Knabe,

er knickt und schmeißt es entzwei,
als schüf' ich Kindergeschmeid'! — —
Es gibt ein Schwert,
das er nicht zerschwänge;
Notungs Trümmer
zertrotzt' er mir nicht,
könnt' ich die starken
Stücken schweißen,
die meine Kunst
nicht zu kitten weiß.
Könnt' ich's dem Kühnen schmieden,
meiner Schmach erlangt' ich da Lohn! —
(Er sinkt tiefer zurück und neigt sinnend das Haupt.)
Fafner, der wilde Wurm,
lagert im finstren Wald;
mit des furchtbaren Leibes Wucht
der Niblungen Hort
hütet er dort.
Siegfrieds kindischer Kraft
erläge wohl Fafners Leib:
des Niblungen Ring
erränge er mir.
Ein Schwert nur taugt zu der Tat;
nur Notung nützt meinem Neid,
wenn Siegfried sehrend ihn schwingt: —
und nicht kann ich's schweißen,
Notung, das Schwert! —
(Er fährt im höchsten Unmut wieder fort zu hämmern.)
Zwangvolle Plage!
Müh' ohne Zweck!
Das beste Schwert,
das je ich geschweißt,
nie taugt es je
zu der einz'gen Tat!
Ich tapp'r' und hämm're nur,
weil der Knab' es heischt:
er knickt und schmeißt es entzwei,
und schmählt doch, schmied' ich ihm nicht!

(Siegfried, in wilder Waldkleidung, mit einem silbernen Horn an einer Kette, kommt mit jähem Ungestüm aus dem Walde herein; er hat einen großen Bären mit einem Bastseile gezäumt, und treibt diesen mit lustigem Übermute gegen Mime an. Mimen entsinkt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Herd: Siegfried treibt ihm den Bären überall nach.)

**Siegfried.**

Hoiho! Hoiho!
Hau' ein! Hau' ein!
Friß ihn! Friß ihn,
den Fratzenschmied!
(Er lacht unbändig.)

**Mime.**

Fort mit dem Tier!
Was taugt mir der Bär?

**Siegfried.**

Zu zwei komm' ich,
dich besser zu zwicken:
Brauner, frag' nach dem Schwert!

**Mime.**

He! laß das Wild!
Dort liegt die Waffe:
fertig fegt' ich sie heut'.

**Siegfried.**

So fährst du heute noch heil!
(Er löst dem Bären den Zaum und gibt ihm damit einen Schlag auf den Rücken.)
Lauf, Brauner:
dich brauch' ich nicht mehr!
(Der Bär läuft in den Wald zurück.)

**Mime**
(zitternd hinter dem Herde vorkommend).

Wohl leid' ich's gern,
erlegst du Bären:
was bringst du lebend
die braunen heim?

**Siegfried**
(setzt sich, um sich vom Lachen zu erholen).

Nach besserem Gesellen sucht' ich,
als daheim mir einer sitzt;

im tiefen Walde mein Horn
ließ ich da hallend tönen:
ob sich froh mir gesellte
ein guter Freund?
das frug ich mit dem Getön'.

Aus dem Busche kam ein Bär,
der hörte mir brummend zu;
er gefiel mir besser als du,
doch bessre wohl fänd' ich noch:
mit dem zähen Baste
zäumt' ich ihn da,
dich, Schelm, nach dem Schwerte zu fragen.
(Er springt auf, und geht nach dem Schwerte.)

**Mime**
(erfaßt das Schwert, es Siegfried zu reichen).
Ich schuf die Waffe scharf,
ihrer Schneide wirst du dich freun.

**Siegfried**
(nimmt das Schwert).
Was frommt seine helle Schneide,
ist der Stahl nicht hart und fest!
(Er prüft es mit der Hand.)
Hei! was ist das
für müß'ger Tand!
Den schwachen Stift
nennst du ein Schwert?
(Er zerschlägt es auf dem Amboß, daß die Stücken ringsum fliegen: Mime weicht erschrocken aus.)
Da hast du die Stücken,
schändlicher Stümper;
hätt' ich am Schädel
dir sie zerschlagen! —
Soll mich der Prahler
länger noch prellen?
Schwatzt mir von Riesen
und rüstigen Kämpfen,
von kühnen Taten
und tüchtiger Wehr;

will Waffen mir schmieden,
Schwerte schaffen;
rühmt seine Kunst,
als könnt' er was Rechtes:
nehm' ich zur Hand nun,
was er gehämmert,
mit einem Griff
zergreif' ich den Quark! —
Wär' mir nicht schier
zu schäbig der Wicht,
ich zerschmiedet' ihn selbst
mit seinem Geschmeid',
den alten albernen Alb!
Des Ärgers dann hätt' ich ein End'!

(Er wirft sich wütend auf eine Steinbank, zur Seite rechts.)

**Mime**

(der immer vorsichtig ausgewichen).

Nun tobst du wieder wie toll:
dein Undank, traun! ist arg.
Mach' ich dem bösen Buben
nicht alles gleich zu best,
was Gutes ich ihm schuf,
vergißt er gar zu schnell!
Willst du denn nie gedenken,
was ich dich lehrt' vom Danke?
Dem sollst du willig gehorchen,
der je sich wohl dir erwies.

(Siegfried wendet sich unmutig um, mit dem Gesicht nach der Wand, so daß er ihm den Rücken kehrt.)

Das willst du wieder nicht hören! —
Doch speisen magst du wohl?
Vom Spieße bring' ich den Braten:
versuchtest du gern den Sud?
Für dich sott ich ihn gar.

(Er bietet Siegfried Speise hin. Dieser, ohne sich umzuwenden, schmeißt ihm Topf und Braten aus der Hand.)

**Siegfried.**

Braten briet ich mir selbst:
deinen Sudel sauf allein!

**Mime**

(stellt sich empfindlich).

Das ist nun der Liebe
schlimmer Lohn!
Das der Sorgen
schmählicher Sold! —
Als zullendes Kind
zog ich dich auf,
wärmte mit Kleiden
den kleinen Wurm:
Speise und Trank
trug ich dir zu,
hütete dich
wie die eig'ne Haut.
Und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein;
dein Lager schuf ich,
daß leicht du schliefst.
Dir schmiedet' ich Tand
und ein tönend Horn;
dich zu erfreun
müht' ich mich froh:
mit klugem Rate
riet ich dir klug,
mit lichtem Wissen
lehrt' ich dich Witz.
Sitz' ich daheim
in Fleiß und Schweiß,
nach Herzenslust
schweifst du umher:
für dich nur in Plage,
in Pein nur für dich
verzehr' ich mich alter
armer Zwerg!
Und aller Lasten
ist das nun der Lohn,
daß der hastige Knabe
mich quält und haßt!

(Er gerät in Schluchzen.)

**Siegfried**
(der sich wieder umgewendet und in Mimes Blick ruhig geforscht hat).

Vieles lehrtest du, Mime,
und manches lernt' ich von dir;
doch was du am liebsten mich lehrtest,
zu lernen gelang mir nie: —
wie ich dich leiden könnt'. —
Trägst du mir Speise
und Trank herbei —
der Ekel speist mich allein;
schaffst du ein leichtes
Lager zum Schlaf —
der Schlummer wird mir da schwer;
willst du mich weisen
witzig zu sein —
gern bleib' ich taub und dumm.
Seh' ich dir erst
mit den Augen zu,
zu übel erkenn' ich,
was alles du tust:
seh' ich dich stehn,
gangeln und gehn,
knicken und nicken,
mit den Augen zwicken:
beim Genick möcht' ich
den Nicker packen,
den Garaus geben
dem garst'gen Zwicker! —
So lernt' ich, Mime, dich leiden.

Bist du nun weise,
so hilf mir wissen,
worüber umsonst ich sann:
in den Wald lauf' ich,
dich zu verlassen, —
wie kommt das, kehr' ich zurück?
Alle Tiere sind
mir teurer als du:
Baum und Vogel,

die Fische im Bach,
lieber mag ich sie
leiden als dich: —
wie kommt das nun, kehr' ich zurück?
Bist du klug, so tu mir's kund.

**Mime**

(setzt sich in einiger Entfernung ihm traulich gegenüber).

Mein Kind, das lehrt' dich kennen,
wie lieb ich am Herzen dir lieg'.

**Siegfried**

(lacht).

Ich kann dich ja nicht leiden, —
vergiß das nicht so leicht!

**Mime.**

Des ist deine Wildheit schuld,
die du Böser bändigen sollst. —
Jammernd verlangen Junge
nach ihrer Alten Nest:
Liebe ist das Verlangen;
so lechzest du auch nach mir,
so liebst du auch deinen Mime —
so mußt du ihn lieben!
Was dem Vögelein ist der Vogel,
wenn er im Nest es nährt,
eh' das flügge mag fliegen:
das ist dir kindischem Sproß
der kundig sorgende Mime —
das muß er dir sein.

**Siegfried.**

Ei, Mime, bist du so witzig,
so laß mich eines noch wissen!

Es sangen die Vögelein
so selig im Lenz,
das eine lockte das andre:
du sagtest selbst —
da ich's wissen wollt' —

das wären Männchen und Weibchen.
Sie kos't so lieblich,
und ließen sich nicht;
sie bauten ein Nest
und brüteten drin:
da flatterte junges
Geflügel auf,
und beide pflegten der Brut. —
So ruhten im Busch
auch Rehe gepaart,
selbst wilde Füchse und Wölfe:
Nahrung brachte
zum Nest das Männchen,
das Weibchen säugte die Welpen.
Da lernt' ich wohl,
was Liebe sei:
der Mutter entwandt ich
die Welpen nie. —
Wo hast du nun, Mime,
dein minniges Weibchen,
daß ich es Mutter nenne?

**Mime**
(verdrießlich).
Was ist dir, Tor?
Ach, bist du dumm!
Bist doch weder Vogel noch Fuchs?

**Siegfried.**
Das zullende Kind
zogest du auf,
wärmtest mit Kleiden
den kleinen Wurm; —
wie kam dir aber
der kindische Wurm?
Du machtest wohl gar
ohne Mutter mich?

**Mime**
(in großer Verlegenheit).
Glauben sollst du,

was ich dir sage;
ich bin dir Vater
und Mutter zugleich.

**Siegfried.**

Das lügst du, garstiger Gauch! —
Wie die Jungen den Alten gleichen,
das hab' ich mir glücklich erseh'n.
Nun kam ich zum klaren Bach:
da erspäht' ich die Bäum'
und Tier' im Spiegel;
Sonn' und Wolken,
wie sie nur sind,
im Glitzer erschienen sie gleich.
Da sah ich denn auch
mein eigen Bild;
ganz anders als du
dünkt' ich mir da:
so glich wohl der Kröte
ein glänzender Fisch;
doch kroch nie ein Fisch aus der Kröte.

**Mime**
(höchst ärgerlich).

Gräulichen Unsinn
kramst du da aus!

**Siegfried**
(immer lebendiger).

Siehst du, nun fällt
auch selbst mir ein,
was zuvor ich umsonst besann:
wenn zum Wald ich laufe,
dich zu verlassen,
wie das kommt, kehr' ich doch heim?
(Er springt auf.)
Von dir noch muß ich erfahren,
wer Vater und Mutter mir sei!

**Mime**
(weicht ihm aus).

Was Vater! was Mutter!
Müßige Frage!

**Siegfried**
(packt ihn bei der Kehle).

So muß ich dich fassen,
um 'was zu wissen:
gutwillig
erfahr' ich doch nichts!
So mußt' ich alles
ab dir trotzen!
kaum das Reden
hätt' ich erraten,
entwand ich's nicht
mit Gewalt dem Schuft!
Heraus damit,
räudiger Kerl!
Wer ist mir Vater und Mutter?

**Mime**
(nachdem er mit dem Kopfe genickt und mit den Händen gewinkt, ist von Siegfried losgelassen worden).

Ans Leben gehst du mir schier! —
Nun laß! Was zu wissen dich geizt,
erfahr' es, ganz wie ich's weiß. — —
O undankbares,
arges Kind!
Jetzt hör', wofür du mich hassest!
Nicht bin ich Vater
noch Vetter dir, —
und dennoch verdankst du mir dich!
Ganz fremd bist du mir,
deinem einz'gen Freund!
aus Erbarmen allein
barg ich dich hier:
nun hab' ich lieblichen Lohn!
Was verhofft' ich Tor mir auch Dank?

Einst lag wimmernd ein Weib
da draußen im wilden Wald;
zur Höhle half ich ihr her,
am warmen Herd sie zu hüten.
Ein Kind trug sie im Schoß;
traurig gebar sie's hier;

sie wand sich hin und her,
ich half, so gut ich konnt':
stark war die Not, sie starb —
doch Siegfried, der genas.

**Siegfried**
(hat sich gesetzt).
So starb meine Mutter an mir?

**Mime.**
Meinem Schutz übergab sie dich:
ich schenkt' ihn gern dem Kind.
Was hat sich Mime gemüht!
Was gab sich der gute für Not!
„Als zullendes Kind
zog ich dich auf“ . . .

**Siegfried.**
Mich dünkt, des gedachtest du schon!
Jetzt sag': woher heiß' ich Siegfried?

**Mime.**
So, hieß mich die Mutter,
möcht' ich dich heißen:
als Siegfried würdest
du stark und schön. —
„Ich wärmte mit Kleidern
den kleinen Wurm“ . . .

**Siegfried.**
Nun melde, wie hieß meine Mutter?

**Mime.**
Das weiß ich wahrlich kaum! —
„Trank und Speise
trug ich dir zu“ . . .

**Siegfried.**
Den Namen sollst du mir nennen!

**Mime.**
Entfiel er mir wohl? Doch halt!
Sieglinde mochte sie heißen,

die dich in Sorge mir gab. —
„Ich hütete dich
wie die eig'ne Haut" ...

**Siegfried.**

Dann frag' ich, wie hieß mein Vater?

**Mime**
(barsch).

Den hab' ich nie geseh'n.

**Siegfried.**

Doch die Mutter nannte den Namen?

**Mime.**

Erschlagen sei er,
das sagte sie nur;
dich Vaterlosen
befahl sie mir da: —
„und wie du erwuchsest,
wartet' ich dein';
dein Lager schuf ich,
daß leicht du schlief'st" ...

**Siegfried.**

Still mit dem alten
Starenlied! —
Soll ich der Kunde glauben,
hast du mir nichts gelogen,
so laß mich nun Zeichen seh'n.

**Mime.**

Was soll dir's noch bezeugen?

**Siegfried.**

Dir glaub' ich nicht mit dem Ohr,
dir glaub' ich nur mit dem Aug':
welch Zeichen zeugt für dich?

**Mime**
(holt nach einigem Besinnen die zwei Stücke eines zerschlagenen Schwertes herbei).

Das gab mir deine Mutter:
für Mühe, Kost und Pflege

ließ sie's als schwachen Lohn.
Sieh her, ein zerbroch'nes Schwert!
Dein Vater, sagte sie, führt' es,
als im letzten Kampf er erlag.

**Siegfried.**

Und diese Stücken
sollst du mir schmieden:
dann schwing' ich mein rechtes Schwert!
Eile dich, Mime,
mühe dich rasch;
kannst du was Rechts,
nun zeig' deine Kunst!
Täusche mich nicht
mit schlechtem Tand:
den Trümmern allein
trau' ich 'was zu.
Find' ich dich faul,
fügst du sie schlecht,
flickst du mit Flausen
den festen Stahl, —
dir Feigem fahr' ich zu Leib',
das Fegen lernst du von mir!
Denn heute noch, schwör' ich,
will ich das Schwert;
die Waffe gewinn' ich noch heut'.

**Mime**
(erschrocken).
Was willst du noch heut' mit dem Schwert?

**Siegfried.**

Aus dem Wald fort
in die Welt zieh'n:
nimmer kehr' ich zurück.
Wie ich froh bin,
daß ich frei ward,
nichts mich bindet und zwingt!
Mein Vater bist du nicht,
in der Ferne bin ich heim;

dein Herd ist nicht mein Haus,
meine Decke ist nicht dein Dach.
Wie der Fisch froh
in der Flut schwimmt,
wie der Fink frei
sich davon schwingt:
flieg' ich von hier,
flute davon,
wie der Wind übern Wald
weh' ich dahin —
dich, Mime, nie wieder zu seh'n!
(Er stürmt in den Wald fort.)

**Mime**
(in höchster Angst).

Halte! halte! wohin?
(Er ruft mit der größten Anstrengung in den Wald.)
He! Siegfried!
Siegfried! He! —
Da stürmt er hin! —
Nun sitz' ich da: —
zur alten Not
hab' ich die neue;
vernagelt bin ich nun ganz! —
Wie helf' ich mir jetzt?
Wie halt' ich ihn fest?
Wie führ' ich den Huien
zu Fafners Nest?
Wie füg' ich die Stücken
des tückischen Stahls?
Keines Ofens Glut
glüht mir die echten;
keines Zwergen Hammer
zwingt mir die harten:
des Nibelungen Neid,
Not und Schweiß
nietet mir Notung nicht,
schweißt mir das Schwert nicht zu ganz! —
(Er knickt verzweifelnd auf dem Schemel hinter der Amboß zusammen.)

(Der Wanderer [Wotan] tritt aus dem Wald an das hintere Tor der Höhle heran. — Er trägt einen dunkelblauen langen Mantel; einen Speer führt er als Stab. Auf dem Haupte hat er einen großen Hut mit breiter runder Krempe, die über das fehlende eine Auge tief hereinhängt.)

**Wanderer.**

Heil dir, weiser Schmied!
Dem wegmüden Gast
gönne hold
des Hauses Herd!

**Mime**
(ist erschrocken aufgefahren).

Wer ist's, der im wilden
Wald mich sucht?
Wer verfolgt mich im öden Forst?

**Wanderer.**

Wand'rer heißt mich die Welt:
weit wandert' ich schon,
auf der Erde Rücken
rührt' ich mich viel.

**Mime.**

So rühre dich fort
und raste nicht hier,
heißt dich Wand'rer die Welt.

**Wanderer.**

Gastlich ruht' ich bei Guten,
Gaben gönnten mir viele:
denn Unheil fürchtet,
wer unhold ist.

**Mime.**

Unheil wohnte
immer bei mir:
willst du dem armen es mehren?

**Wanderer**
(weiter hereintretend).

Viel erforscht' ich,
erkannte viel:
Wichtiges kunnt' ich

manchem künden,
manchem wehren,
was ihn mühte,
nagende Herzens-Not.

**Mime.**

Spürtest du klug
und erspähtest viel,
hier brauch' ich nicht Spürer noch Späher.
Einsam will ich
und einzeln sein,
Lungerern lass' ich den Lauf.

**Wanderer**
(wieder einige Schritte näherschreitend).

Mancher wähnte
weise zu sein,
nur was ihm not tat,
wußt' er nicht;
was ihm frommte,
ließ ich erfragen:
lohnend lehrt' ihn mein Wort.

**Mime**
(immer ängstlicher, da der Wanderer sich nähert).

Müß'ges Wissen
wahren manche:
ich weiß mir g'rade genug;
mir genügt mein Witz,
ich will nicht mehr:
dir Weisem weis' ich den Weg!

**Wanderer**
(setzt sich am Herde nieder).

Hier sitz' ich am Herd
und setze mein Haupt
der Wissens-Wette zum Pfand:
mein Kopf ist dein,
du hast ihn erkiest,
entfrägst du mir nicht,
was dir frommt,
lös' ich's mit Lehren nicht ein.

**Mime**
(erschrocken und befangen, für sich).
Wie werd' ich den lauernden los?
Verfänglich muß ich ihn fragen. —
(Laut.)
Dein Haupt pfänd' ich
für den Herd:
nun sorg', es sinnig zu lösen!
Drei der Fragen
stell' ich mir frei.

**Wanderer.**
Dreimal muß ich's treffen.

**Mime**
(nach einigem Nachsinnen).
Du rührtest dich viel
auf der Erde Rücken,
die Welt durchwandert'st du weit: —
nun sage mir schlau,
welches Geschlecht
tagt in der Erde Tiefe?

**Wanderer.**
In der Erde Tiefe
tagen die Nibelungen:
Nibelheim ist ihr Land.
Schwarzalben sind sie;
Schwarz-Alberich
hütet' als Herrscher sie einst:
eines Zauberringes
zwingende Kraft
zähmt' ihm das fleißige Volk.
Reicher Schätze
schimmernden Hort
häuften sie ihm:
der sollte die Welt ihm gewinnen. —

Zum zweiten, was frägst du, Zwerg?

**Mime**
(in tieferes Sinnen geratend).
Viel, Wand'rer,
weißt du mir
aus der Erde Nabelnest: —
nun sage mir schlicht,
welches Geschlecht
ruht auf der Erde Rücken?

**Wanderer.**
Auf der Erde Rücken
wuchtet der Riesen Geschlecht:
Riesenheim ist ihr Land.
Fasolt und Fafner,
der Rauhen Fürsten,
neideten Nibelungs Macht;
den gewaltigen Hort
gewannen sie sich,
errangen mit ihm den Ring:
um den entbrannte
den Brüdern Streit;
der Fasolt fällte,
als wilder Wurm
hütet nun Fafner den Hort. —

Der dritte Frage nun droht.

**Mime**
(der ganz in Träumerei entrückt ist).
Viel, Wand'rer,
weißt du mir
von der Erde rauhem Rücken: —
melde mir weiter,
welches Geschlecht
wohnt auf wolkigen Höh'n?

**Wanderer.**
Auf wolkigen Höh'n
wohnen die Götter:
Walhall heißt ihr Saal.
Lichtalben sind sie;

Licht-Alberich,
Wotan waltet der Schar.
Aus der Welt-Esche
weihlichstem Aste
schuf er sich einen Schaft:
dorrt der Stamm,
nie verdirbt doch der Speer;
mit seiner Spitze
sperrt Wotan die Welt.
Heil'ger Verträge
Treue-Runen
sind in den Schaft geschnitten:
den Haft der Welt
hält in der Hand,
wer den Speer führt,
den Wotans Faust umspannt.
Ihm neigte sich
der Niblungen Heer;
der Riesen Gezücht
zähmte sein Rat:
ewig gehorchen sie alle
des Speeres starkem Herrn.
(Er stößt wie unwillkürlich mit dem Speer auf den Boden: ein leiser Donner läßt sich vernehmen, wovon Mime heftig erschrickt.)
Nun rede, weiser Zwerg:
wußt' ich der Fragen Rat?
behalte mein Haupt ich frei?

**Mime**
(ist aus seiner träumerischen Versunkenheit aufgefahren und gebärdet sich nun ängstlich, indem er den Wanderer nicht anzublicken wagt).
Fragen und Haupt
hast du gelöst:
nun, Wand'rer, geh' deines Weg's!

**Wanderer.**
Was zu wissen dir frommt,
solltest du fragen;
Kunde verbürgte mein Kopf: —
daß du nun nicht weißt,
was dir nützt,

des fass' ich jetzt deines als Pfand.
Gastlich nicht
galt mir dein Gruß:
mein Haupt gab ich
in deine Hand,
um mich des Herdes zu freu'n.
Nach Wettens Pflicht
pfänd' ich nun dich,
lösest du drei
der Fragen nicht leicht:
Drum frische dir, Mime, den Mut!

**Mime**
(schüchtern und in furchtsamer Ergebung).
Lang' schon mied ich
mein Heimatland,
lang' schon schied ich
aus der Mutter Schoß;
mir leuchtete Wotans Auge,
zur Höhle lugt' es herein:
vor ihm magert
mein Mutterwitz.
Doch frommt mir's nun weise zu sein,
Wand'rer, frage denn zu!
Vielleicht glückt mir's, gezwungen
zu lösen des Zwergen Haupt.

**Wanderer.**
Nun, ehrlicher Zwerg,
sag' mir zum ersten:
welches ist das Geschlecht,
dem Wotan schlimm sich zeigt,
und das doch das liebste ihm lebt?

**Mime.**
Wenig hört' ich
von Heldensippen:
der Frage doch mach' ich mich frei.
Die Wälsungen sind
das Wunschgeschlecht,

das Wotan zeugte
und zärtlich liebt,
zeigt er auch Ungunst ihm.
Siegmund und Sieglind'
stammten von Wälse,
ein wild-verzweifeltes
Zwillingspaar:
Siegfried zeugten sie selbst,
den stärksten Wälsungensproß.

Behalt' ich, Wand'rer,
zum ersten mein Haupt?

**Wanderer.**

Wie doch genau
das Geschlecht du mir nennst:
schlau eracht' ich dich argen!
Der ersten Frage
wardst du frei;
zum zweiten nun sag' mir, Zwerg! —
Ein weiser Niblung
wahret Siegfried:
Fafnern soll er ihm fällen,
daß er den Ring erränge,
des Hortes Herrscher zu sein.
Welches Schwert
muß nun Siegfried schwingen,
taug' es zu Fafners Tod?

**Mime**

(seine gegenwärtige Lage immer mehr vergessend und von dem Gegenstande lebhaft angezogen).

Notung heißt
ein neidliches Schwert;
in einer Esche Stamm
stieß es Wotan:
dem sollt' es geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.
Der stärksten Helden
keiner bestand's:
Siegmund, der Kühne,

kommt's allein;
fechtend führt' er's im Streit,
bis an Wotans Speer es zersprang.
Nun verwahrt die Stücken
ein weiser Schmied;
denn er weiß, daß allein
mit dem Wotansschwert
ein kühnes dummes Kind,
Siegfried, den Wurm versehrt.
(Ganz vergnügt.)
Behütet' ich Zwerg
auch zweitens mein Haupt?

**Wanderer.**

Der witzigste bist du
unter den Weisen:
wer käm' dir an Klugheit gleich?
Doch bist du so klug,
den kindischen Helden
für Zwergen-Zwecke zu nützen:
mit der dritten Frage
droh' ich nun! —
Sag' mir, du weiser
Waffenschmied,
wer wird aus den starken Stücken
Notung, das Schwert, wohl schweißen?

**Mime**
(fährt im höchsten Schrecken auf).

Die Stücken! das Schwert!
O weh! mir schwindelt! —
Was fang' ich an?
Was fällt mir ein?
Verfluchter Stahl,
daß ich dich gestohlen!
Er hat mich vernagelt
in Pein und Not;
mir bleibt er hart,
ich kann ihn nicht hämmern:
Niet' und Löte

läßt mich im Stich!
Der weiseste Schmied
weiß sich nicht Rat:
wer schweißt nun das Schwert,
schaff' ich es nicht?
Das Wunder, wie soll ich's wissen?

**Wanderer**
(ist vom Herd aufgestanden).

Dreimal solltest du fragen,
dreimal stand ich dir frei:
nach eitlen Fernen
forschtest du;
doch was zunächst sich dir fand,
was dir nützt, fiel dir nicht ein.
Nun ich's errate,
wirst du verrückt:
gewonnen hab' ich
das witzige Haupt. —
Jetzt, Fafners kühner Bezwinger,
hör', verfallener Zwerg: —
nur wer das Fürchten
nie erfuhr,
schmiedet Notung neu.
(Mime starrt ihn groß an: er wendet sich zum Fortgange.)
Dein weises Haupt
wahre von heut':
verfallen — lass' ich's dem,
der das Fürchten nicht gelernt.
(Er lacht und geht in den Wald.)

---

**Mime**
(ist, wie vernichtet, auf den Schemel hinter dem Amboß zurückgesunken: er stiert, grad' vor sich aus, in den sonnig beleuchteten Wald hinein. — Nach längerem Schweigen gerät er in heftiges Zittern).

Verfluchtes Licht!
Was flammt dort die Luft?
Was flackert und lackert,
was flimmert und schwirrt

was schwebt dort und webt
und wabert umher?
Da glimmert's und glitzt's
in der Sonne Glut:
was säuselt und summt
und saust nun gar?
Es brummt und braust
und prasselt hierher!
Dort bricht's durch den Wald,
will auf mich zu!
Ein gräßlicher Rachen
reißt sich mir auf! —
Der Wurm will mich fangen!
Fafner! Fafner!
(Er schreit laut auf und knickt hinter dem breiten Amboß zusammen.)

**Siegfried**
(bricht aus dem Waldgesträuch hervor und ruft noch von außen).
Heda! Fauler!
bist du nun fertig?
Schnell! wie steht's mit dem Schwert?
(Er ist eingetreten und hält verwundert an.)
Wo steckt der Schmied?
Stahl er sich fort?
Hehe! Mime! du Memme!
Wo bist du? wo birgst du dich?

**Mime**
(mit schwacher Stimme hinter dem Amboß.)
Bist du es, Kind?
Kommst du allein?

**Siegfried.**
Hinter dem Amboß? —
Sag', was schufest du dort?
Schärftest du mir das Schwert?

**Mime**
(höchst verstört und zerstreut).
Das Schwert? das Schwert?
wie möcht' ich's schweißen? —
(Halb für sich.)
„Nur wer das Fürchten

nicht erfuhr,
schmiedet Notung neu.“ —
Zu weise ward ich
für solches Werk!

**Siegfried.**
Wirst du mir reden?
Soll ich dir raten?

**Mime**
(wie zuvor).
Wo nähm' ich redlichen Rat? —
Mein weises Haupt
hab' ich verwettet:
verfallen, verlor ich's an den,
„der das Fürchten nicht gelernt“. —

**Siegfried**
(heftig).
Sind mir das Flausen?
Willst du mir flieh'n?

**Mime**
(allmählich sich etwas fassend).
Wohl flöh' ich dem,
der's Fürchten kennt: —
doch das ließ ich dem Kinde zu lehren!
Ich Dummer vergaß'
was einzig gut:
Liebe zu mir
sollt' er lernen; —
das gelang nun leider faul!
Wie bring' ich das Fürchten ihm bei?

**Siegfried**
(packt ihn).
He! Muß ich helfen?
Was fegtest du heut'?

**Mime.**
Für dich nur besorgt,
versank ich in Sinnen,
wie ich dich Wichtiges wiese.

**Siegfried**
(lachend).
Bis unter den Sitz
warst du versunken:
was Wichtiges fandest du da?

**Mime**
(sich immer mehr erholend).
Das Fürchten lernt' ich für dich,
daß ich's dich Dummen lehre.

**Siegfried.**
Was ist's mit dem Fürchten?

**Mime.**
Erfuhrst du's noch nie,
und willst aus dem Wald
fort in die Welt?
Was frommte das festeste Schwert,
blieb dir das Fürchten fern?

**Siegfried**
(ungeduldig).
Faulen Rat
erfindest du wohl?

**Mime.**
Deiner Mutter Rat
redet aus mir:
was ich gelobt,
muß ich nun lösen,
in die listige Welt
dich nicht zu lassen,
eh' du nicht das Fürchten gelernt.

**Siegfried.**
Ist's eine Kunst,
was kenn' ich sie nicht? —
Heraus! Was ist's mit dem Fürchten?

**Mime**
(immer belebter).
Fühltest du nie

im finstern Wald
bei Dämmerschein
am dunklen Ort,
wenn fern es säuselt,
summst und saust,
wildes Brummen
näher braust,
wirres Flackern
um dich flimmert,
schwellend Schwirren
zu Leib dir schwebt, —
fühltest du dann nicht grieselnd
Grausen die Glieder dir fah'n?
Glühender Schauer
schüttelt die Glieder,
wirr verschwimmend
schwinden die Sinne,
in der Brust bebend und bang
berstet hämmernd das Herz? —
Fühltest du das noch nicht,
das Fürchten blieb dir dann fremd.

**Siegfried.**

Sonderlich seltsam
muß das sein!
Hart und fest,
fühl' ich, steht mir das Herz.
Das Grieseln und Grausen,
Glühen und Schauern,
Hitzen und Schwindeln,
Hämmern und Beben —
gern begehr' ich das Bangen,
sehnend verlangt mich's der Lust. —
Doch wie bringst du,
Mime, mir's bei?
Wie wärst du Memme mir Meister?

**Mime.**

Folge mir nur,
ich führe dich wohl;

sinnend fand ich's aus.
Ich weiß einen schlimmen Wurm,
der würgt' und schlang schon viel:
Fafner lehrt dich das Fürchten,
folgst du mir zu seinem Nest.

**Siegfried.**
Wo liegt er im Nest?

**Mime.**
Neid-Höhle
wird es genannt:
im Ost, am Ende des Walds.

**Siegfried.**
Dann wär's nicht weit von der Welt?

**Mime.**
Bei Neidhöhl' liegt sie ganz nah!

**Siegfried.**
Dahin denn sollst du mich führen:
lernt' ich das Fürchten,
dann fort in die Welt!
Drum schnell schaffe das Schwert,
in der Welt will ich es schwingen.

**Mime.**
Das Schwert? O Not!

**Siegfried.**
Rasch in die Schmiede!
Weis', was du schufst.

**Mime.**
Verfluchter Stahl!
Zu flicken versteh' ich ihn nicht!
Den zähen Zauber
bezwingt keines Zwergen Kraft.
Wer das Fürchten nicht kennt,
der fänd' wohl eher die Kunst.

**Siegfried.**

Feine Finten
weiß mir der Faule;
daß er ein Stümper,
sollt' er gestehn;
nun lügt er sich listig heraus. —
Her mit den Stücken!
Fort mit dem Stümper!
des Vaters Stahl
fügt sich wohl mir:
ich selbst schweiße das Schwert!
(Er macht sich rasch an die Arbeit.)

**Mime.**

Hättest du fleißig
die Kunst gepflegt,
jetzt käm' dir's wahrlich zugut;
doch lässig warst du
stets in der Lehre:
was willst du nun Rechtes rüsten?

**Siegfried.**

Was der Meister nicht kann,
vermöcht' es der Knabe,
hätt' er ihm immer gehorcht? —
Jetzt mach' dich fort,
misch' dich nicht drein:
sonst fällst du mir mit ins Feuer!
(Er hat eine große Menge Kohlen auf dem Herd gehäuft und unterhält in einem fort die Glut, während er die Schwertstücke in den Schraubstock einspannt und sie zu Spänen zerfeilt.)

**Mime**
(indem er ihm zusieht).

Was machst du da?
Nimm doch die Löte:
den Brei braut' ich schon längst.

**Siegfried.**

Fort mit dem Brei!
Ich brauch' ihn nicht:
mit Pappe back' ich kein Schwert!

**Mime.**

Du zerfeilst die Feile,
zerreibst die Raspel:
wie willst du den Stahl zerstampfen?

**Siegfried.**

Zersponnen muß ich
in Späne ihn sehn:
was entzwei ist, zwing' ich mir so.

**Mime**

(während Siegfried eifrig fortfeilt).

Hier hilft kein Kluger,
das seh' ich klar:
hier hilft dem Dummen
die Dummheit selbst!
Wie er sich müht
und mächtig regt:
ihm schwindet der Stahl,
doch wird ihm nicht schwül! —
Nun ward ich so alt
wie Höhl' und Wald,
und hab nicht so 'was gesehn!
Mit dem Schwert gelingt's,
das lern' ich wohl:
furchtlos fegt er's zu ganz, —
der Wandrer wußt es gut! —
Wie berg' ich nun
mein banges Haupt?
Dem kühnen Knaben verfiel's,
lehrt' ihn nicht Fafner die Furcht. —
Doch weh mir Armen!
Wie würgt' er den Wurm,
erführ' er das Fürchten von ihm?
Wie erräng' er mir den Ring?
Verfluchte Klemme!
Da klebt' ich fest,
fänd' ich nicht klugen Rat,
wie den Furchtlosen selbst ich bezwäng'. —

**Siegfried**
(hat nun die Stücken zerfeilt und in einem Schmelztiegel gefangen, den er jetzt an die Herdglut stellt: unter dem folgenden nährt er die Glut mit dem Blasebalg).

He, Mime, geschwind:
wie hieß das Schwert,
das ich in Späne zersponnen?

**Mime**
(aus seinen Gedanken auffahrend).

Notung nennt sich
das neidliche Schwert:
deine Mutter gab mir die Märe.

**Siegfried**
(zu der Arbeit).

Notung! Notung!
Neidliches Schwert!
was mußtest du zerspringen?
Zu Spreu nun schuf ich
die scharfe Pracht,
im Tiegel brat' ich die Späne!
Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blase, Balg,
blase die Glut! —
Wild im Walde
wuchs ein Baum,
den hab' ich im Forst gefällt:
die braune Esche
brannt' ich zu Kohl',
auf dem Herd nun liegt sie gehäuft!

Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blase, Balg,
blase die Glut! —
Des Baumes Kohle,
wie brennt sie kühn,
wie glüht sie hell und hehr!
In springenden Funken

sprüht sie auf,
schmilzt mir des Stahles Spreu.

Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Blase, Balg,
blase die Glut! —
Notung! Notung!
neidliches Schwert!
Schon schmilzt deines Stahles Spreu:
im eignen Schweiße
schwimmst du nun —
bald schwing' ich dich als mein Schwert!

**Mime**
(während der Absätze von Siegfrieds Lied, immer für sich, entfernt sitzend).

Er schmiedet das Schwert,
und Fafner fällt er:
das seh' ich nun sicher voraus;
Hort und Ring
erringt er im Harst: —
wie erwerb' ich mir den Gewinn?
Mit Witz und List
erlang' ich beides,
und berge heil mein Haupt.
Rang er sich müd' mit dem Wurm,
von der Müh' erlab' ihn ein Trank;
aus würz'gen Säften,
die ich gesammelt,
brau' ich den Trank für ihn;
wenig Tropfen nur
braucht er zu trinken,
sinnlos sinkt er in Schlaf:
mit der eignen Waffe,
die er sich gewonnen,
räum' ich ihn leicht aus dem Weg,
erlange mir Ring und Hort.
Hei! Weiser Wandrer,
dünkt' ich dich dumm,

wie gefällt dir nun
mein feiner Witz?
Fand ich mir wohl
Rat und Ruh'?

(Er springt vergnügt auf, holt Gefäße herbei und schüttet aus ihnen Gewürz in einen Topf.)

**Siegfried**

(hat den geschmolzenen Stahl in eine Stangenform gegossen und diese in das Wasser gesteckt: man hört jetzt das laute Gezisch der Kühlung).

In das Wasser floß
ein Feuerfluß:
grimmiger Zorn
zischt' ihm da auf;
frierend zähmt' ihn der Frost.
Wie sehrend er floß,
in des Wassers Flut
fließt er nicht mehr;
starr ward er und steif,
herrisch der harte Stahl:
heißes Blut doch
fließt ihm bald! —

Nun schwitze noch einmal,
daß ich dich schweiße,
Notung, neidliches Schwert!

(Er stößt den Stahl in die Kohlen und glüht ihn. Dann wendet er sich zu Mime, der vom anderen Ende des Herdes her einen Topf an den Rand der Glut setzt.)

Was schafft der Tölpel
dort mit dem Topf?
Brenn' ich hier Stahl,
braust du dort Sudel?

**Mime.**

Zuschanden kam ein Schmied,
den Lehrer sein Knabe lehrt;
mit der Kunst ist's beim Alten aus,
als Koch dient er dem Kinde:
brennt er das Eisen zu Brei,
aus Eiern braut
der Alte ihm Sud.

(Er fährt fort zu kochen.)

**Siegfried**
(immer während der Arbeit).

Mime, der Künstler,
lernt nun kochen;
das Schmieden schmeckt ihm nicht mehr:
seine Schwerter alle
hab' ich zerschmissen;
was er kocht, ich kost' es ihm nicht.

Das Fürchten zu lernen
will er mich führen;
ein Ferner soll es mich lehren:
was am besten er kann,
mir bringt er's nicht bei;
als Stümper besteht er in allem!

(Er hat den rotglühenden Stahl hervorgezogen und hämmert ihn nun, während des folgenden Liedes, mit dem großen Schmiedehammer auf dem Amboß.)

Hoho! hahei! hoho!
Schmiede, mein Hammer,
ein hartes Schwert!
Hoho! hahei!
hahei! hoho!
Hahei! hoho! hahei!

Einst färbte Blut
dein falbes Blau;
sein rotes Rieseln
rötete dich:
kalt lachtest du da,
das warme lecktest du kühl!
Hahahei! hahahei!
hahahei! hei! hei!
Hoho! hoho! hoho!
Nun hat die Glut
dich rot geglüht;
deine weiche Härte
dem Hammer weicht:
zornig sprühst du mir Funken,
daß ich dich spröden gezähmt!

Heiaho! heiaho!
heiaho! ho! ho!
Hoho! hoho! hahei!

Hoho! hahei! hoho!
Schmiede, mein Hammer,
ein hartes Schwert!
Hoho! hahei!
hahei! hoho!
Hahei! hoho! hahei!

Der roten Funken
wie freu' ich mich!
Es ziert den Kühnen
des Zornes Kraft:
lustig lachst du mich an,
stell'st du auch grimm dich und gram!
Hahahei! hahahei!
hahahei! hei! hei!
Hoho! hoho! hoho!
Durch Glut und Hammer
glückt' es mir;
mit starken Schlägen
streckt' ich dich:
nun schwinde die rote Scham;
werde kalt und hart, wie du kannst!
Heiaho! heiaho!
heiaho! ho! ho!
Hahei! hoho! hahei!

(Er taucht mit dem letzten den Stahl in das Wasser und lacht bei dem starken Gezisch.)

**Mime**

(während Siegfried die geschmiedete Schwertklinge in dem Griffhefte befestigt, — wieder im Vordergrunde).

Er schafft sich ein scharfes Schwert,
Fafner zu fällen,
der Zwerge Feind:
ich braut' ein Trug-Getränk,
Siegfried zu fällen,
dem Fafner fiel.
Gelingen muß mir die List;

lachen muß mir der Lohn!
Den der Bruder schuf,
den schimmernden Reif,
in den er gezaubert
zwingende Kraft,
das helle Gold,
das zum Herrscher macht —
ich hab' ihn gewonnen,
ich walte sein! —
Alberich selbst,
der einst mich band,
zu Zwergenfrone
zwing' ich ihn nun:
als Niblungenfürst
fahr ich danieder:
gehorchen soll mir
alles Heer! —
Der verachtete Zwerg,
was wird er geehrt!
Zu dem Hort hin drängt sich
Gott und Held:
Vor meinem Nicken
neigt sich die Welt,
vor meinem Zorne
zittert sie hin! —
Dann wahrlich müht sich
Mime nicht mehr:
ihm schaffen andre
den ew'gen Schatz.
Mime, der kühne,
Mime ist König,
Fürst der Alben,
Walter des Alls!
Hei, Mime! wie glückte dir das!
Wer glaubte wohl das von dir!

**Siegfried**
(während der Absätze von Mimes Lied, das Schwert feilend, schleifend und mit dem kleinen Hammer hämmernd).

Notung! Notung!

Neidliches Schwert!
Jetzt haftest du wieder im Heft.
Warst du entzwei,
ich zwang dich ganz,
kein Schlag soll nun dich zerschlagen.
Dem sterbenden Vater
zersprang der Stahl,
der lebende Sohn
schuf ihn neu:
nun lacht ihm sein heller Schein,
seine Schärfe schneidet ihm hart.

Notung! Notung!
Neu und verjüngt!
Zum Leben weckt' ich dich wieder.
Tot lagst du
in Trümmern dort,
jetzt leuchtest du trotzig und hehr.
Zeige den Schächern
nun deinen Schein!
Schlage den Falschen,
fälle den Schelm! —
Schau, Mime, du Schmied:
so schneidet Siegfrieds Schwert!

(Er hat während des zweiten Verses das Schwert geschwungen und schlägt nun damit auf den Amboß: dieser zerspaltet in zwei Stücken, von oben bis unten, so daß er unter großem Gepolter auseinander fällt. Mime — in höchster Verzückung — fällt vor Schreck sitzlings zu Boden. Siegfried hält jauchzend das Schwert in die Höhe. — Der Vorhang fällt schnell.)

## Zweiter Aufzug.

### Tiefer Wald.

Ganz im Hintergrunde die Öffnung einer Höhle. Der Boden hebt sich bis zur Mitte der Bühne, wo er eine kleine Hochebene bildet; von da senkt er sich nach hinten, der Höhle zu, wieder abwärts, so daß von dieser nur der obere Teil der Öffnung dem Zuschauer sichtbar ist. Links gewahrt man durch Waldbäume eine zerklüftete Felsenwand. — Finstere Nacht, am dichtesten über dem Hintergrunde, wo anfänglich der Blick des Zuschauers gar nichts zu unterscheiden vermag.

**Alberich**

(an der Felsenwand zur Seite gelagert, in düsterem Brüten)

In Wald und Nacht
vor Neidhöhl' halt' ich Wacht:
es lauscht mein Ohr,
mühvoll lugt mein Aug'. —
Banger Tag,
bebst du schon auf?
Dämmerst du dort
durch das Dunkel her?

(Sturmwind erhebt sich rechts aus dem Walde.)

Welcher Glanz glitzert dort auf?
Näher schimmert
ein heller Schein;
es rennt wie ein leuchtendes Roß,
bricht durch den Wald
brausend daher.
Naht schon des Wurmes Würger?
Ist's schon, der Fafner fällt?

(Der Sturmwind legt sich wieder; der Glanz verlischt.)

Das Licht erlischt —
der Glanz barg sich dem Blick:
Nacht ist's wieder. —
Wer naht dort schimmernd im Schatten?

**Der Wanderer**

(tritt aus dem Wald auf und hält Alberich gegenüber an).

Zur Neidhöhle
fuhr ich bei Nacht:
wen gewahr' ich im Dunkel dort?

(Wie aus einem plötzlich zerreißenden Gewölk bricht Mondschein herein und beleuchtet des Wanderers Gestalt.)

**Alberich**

(erkennt den Wanderer und fährt erschrocken zurück).

Du selbst läßt dich hier sehn? —

(Er bricht in Wut aus.)

Was willst du hier?
Fort, aus dem Weg!
Von dannen, schamloser Dieb!

**Wanderer.**

Schwarz-Alberich,
schweifst du hier?
Hütest du Fafners Haus?

**Alberich.**

Jagst du auf neue
Neidtat umher?
Weile nicht hier!
Weiche von hinnen!
Genug deines Truges
tränkte die Stätte mit Not;
drum, du Frecher,
laß sie jetzt frei!

**Wanderer.**

Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen:
wer wehrte mir Wandrers Fahrt?

**Alberich**
(lacht tückisch auf).

Du Rat wütender Ränke!
Wär' ich dir zulieb
doch noch dumm wie damals,
als du mich Blöden bandest!
Wie leicht geriet es,
den Ring mir nochmals zu rauben!
Hab' acht: deine Kunst
kenne ich wohl;
doch wo du schwach bist,
blieb mir auch nicht verschwiegen.
Mit meinen Schätzen
zahltest du Schulden;
mein Ring lohnte
der Riesen Müh',
die deine Burg dir gebaut;
was mit den trotzigen
einst du vertragen,
des Runen wahrt noch heut'
deines Speeres herrischer Schaft.

Nicht du darfst,
was als Zoll du gezahlt,
den Riesen wieder entreißen:
du selbst zerspelltest
deines Speeres Schaft;
in deiner Hand
der herrische Stab,
der starke zerstiebte wie Spreu.

**Wanderer.**

Durch Vertrages Treue-Runen
band er dich
Bösen mir nicht:
dich beugt er mir durch seine Kraft;
zum Krieg drum wahr' ich ihn wohl.

**Alberich.**

Wie stolz du dräust
in trotziger Stärke,
und wie dir's im Busen doch bangt! —
Verfallen dem Tod
durch meinen Fluch
ist Fafner, des Hortes Hüter: —
wer — wird ihn beerben?
Wird der neidliche Hort
dem Niblung wieder gehören?
Das sehrt dich mit ew'ger Sorge.
Denn fass' ich ihn wieder
einst in der Faust,
anders als dumme Riesen
üb' ich des Ringes Kraft:
dann zittre der Helden
heiliger Hüter!
Walhalls Höhen
stürm' ich mit Hellas Heer
der Welt walte dann ich!

**Wanderer.**

Deinen Sinn kenn' ich;
doch sorgt er mich nicht:

des Ringes waltet,
wer ihn gewinnt.

**Alberich.**

Wie dunkel sprichst du,
was ich deutlich doch weiß!
An Heldensöhne
hält sich dein Trotz,
die traut deinem Blute entblüht.
Pflegtest du wohl eines Knaben,
der klug die Frucht dir pflücke,
die du — nicht brechen darfst?

**Wanderer.**

Mit mir — nicht,
hadre mit Mime:
dein Bruder bringt dir Gefahr;
einen Knaben führt er daher,
der Fafner ihm fällen soll.
Nichts weiß der von mir;
der Niblung nützt ihn für sich.
Drum sag' ich dir, Gesell:
tue frei, wie's dir frommt!
Höre mich wohl,
sei auf der Hut:
nicht kennt der Knabe den Ring,
doch Mime kundet' ihn aus.

**Alberich.**

Deine Hand hieltest du vom Hort?

**Wanderer.**

Wen ich liebe,
lass' ich für sich gewähren;
er steh' oder fall',
sein Herr ist er:
Helden nur können mir frommen.

**Alberich.**

Mit Mime räng' ich
allein um den Ring?

**Wanderer.**

Außer dir begehrt er
einzig das Gut.

**Alberich.**

Und doch gewänn' ich ihn nicht?

**Wanderer.**

Ein Helde naht,
den Hort zu befrein;
zwei Niblungen geizen das Gold:
Fafner fällt,
der den Ring bewacht: —
wer ihn rafft, hat ihn gewonnen. —
Willst du noch mehr?
Dort liegt der Wurm:
warnst du ihn vor dem Tod,
willig wohl ließ er den Tand. —
Ich selber weck' ihn dir auf.
(Er wendet sich nach hinten.)
Fafner! Fafner!
Erwache, Wurm!

**Alberich**
(in gespanntem Erstaunen, für sich).

Was beginnt der Wilde?
Gönnt er mir's wirklich?
(Aus der finsteren Tiefe des Hintergrundes hört man)

**Fafners** Stimme.

Wer stört mir den Schlaf?

**Wanderer.**

Gekommen ist einer,
Not dir zu künden:
er lohnt dir's mit dem Leben,
lohnst du das Leben ihm
mit dem Horte, den du hütest.

**Fafner.**

Was will er?

**Alberich.**

Wache, Fafner!
Wache, du Wurm!
Ein starker Helde naht,
dich heil'gen will er besteh'n.

**Fafner.**

Mich hungert sein.

**Wanderer.**

Kühn ist des Kindes Kraft,
scharf schneidet sein Schwert.

**Alberich.**

Den goldnen Ring
geizt er allein:
laß mir den Ring zum Lohn,
so wend' ich den Streit;
du wahrest den Hort,
und ruhig lebst du lang'!

**Fafner**
(gähnt).

Ich lieg' und besitze: —
laßt mich schlafen!

**Wanderer**
(lacht laut).

Nun, Alberich, das schlug fehl!
Doch schilt mich nicht mehr Schelm!
Dies eine, rat' ich,
merke noch recht:
alles ist nach seiner Art;
an ihr wirst du nichts ändern. —
Ich lass' dir die Stätte;
stelle dich fest!
Versuch's mit Mime, dem Bruder:
der Art ja versiehst du dich besser.
Was anders ist,
das lerne nun auch!

(Er verschwindet im Walde. Sturmwind erhebt sich und verliert sich schnell wieder.)

**Alberich**
(nachdem er ihm lange grimmig nachgesehen).

Da reitet er hin
auf lichtem Roß:
mir läßt er Sorg' und Spott!
Doch lacht nur zu,
ihr leichtsinniges,
lustgieriges
Göttergelichter:
euch seh' ich
noch alle vergehn!
Solange das Gold
am Lichte glänzt,
hält ein Wissender Wacht: —
trügen wird euch sein Trotz.

(Morgendämmerung. Alberich verbirgt sich zur Seite im Geklüft.)

---

**Mime und Siegfried**
(treten bei anbrechendem Tage auf. Siegfried trägt das Schwert an einem Gehenke. Mime erspäht genau die Stätte, forscht endlich dem Hintergrunde zu, der — während die Anhöhe im mittleren Vordergrunde später immer heller von der Sonne beleuchtet wird — in finsteren Schatten gehüllt bleibt, und bedeutet dann Siegfried).

**Mime.**

Zur Stelle sind wir:
bleib' hier stehn!

**Siegfried**
(setzt sich unter eine große Linde).

Hier soll ich das Fürchten lernen? —
Fern hast du mich geleitet;
eine volle Nacht im Walde
selbander wanderten wir!
nun sollst du, Mime,
fortan mich meiden!
Lern' ich hier nicht,
was ich lernen muß,
allein zieh' ich dann weiter:
dich werd' ich endlich da los!

**Mime**

(setzt sich ihm gegenüber, so daß er die Höhle immer noch im Auge behält).

Glaub' mir, Lieber,
lernst du heute
hier das Fürchten nicht:
an andrem Ort,
zu andrer Zeit
schwerlich erfährst du's je.
Siehst du dort
den dunklen Höhlenschlund?
Darin wohnt
ein gräulich wilder Wurm:
unmaßen grimmig
ist er und groß;
ein schrecklicher Rachen
reißt sich ihm auf;
mit Haut und Haar
auf einen Happ
verschlingt der Schlimme dich wohl.

**Siegfried.**

Gut ist's, den Schlund ihm zu schließen;
drum biet' ich mich nicht dem Gebiß.

**Mime.**

Giftig gießt sich
ein Geifer ihm aus;
wen mit des Speichels
Schweiß er bespeit,
dem schwinden Fleisch und Gebein.

**Siegfried.**

Daß des Geifers Gift mich nicht sehre,
weich' ich zur Seite dem Wurm.

**Mime.**

Ein Schlangenschweif
schlägt sich ihm auf:
wen er damit umschlingt
und fest umschließt,
dem brechen die Glieder wie Glas.

**Siegfried.**
Vor des Schweifes Schwang mich zu wahren,
halt' ich den argen im Aug'. —
Doch heiße mich das:
hat der Wurm ein Herz?

**Mime.**
Ein grimmiges, hartes Herz!

**Siegfried.**
Das sitzt ihm doch,
wo es jedem schlägt,
trag' es Mann oder Tier?

**Mime.**
Gewiß, Knabe,
da führt's auch der Wurm;
nun kommt dir das Fürchten wohl an?

**Siegfried.**
Notung stoß' ich
dem Stolzen ins Herz:
soll das etwa Fürchten heißen?
He, du Alter,
ist das alles,
was deine List
mich lehren kann?
Fahr' deines Wegs dann weiter;
das Fürchten lern' ich hier nicht.

**Mime.**
Wart' es nur ab!
Was ich dir sagte,
dünke dich tauber Schall:
ihn selber mußt du
hören und sehn,
die Sinne vergehn dir dann schon!
Wenn dein Blick verschwimmt,
der Boden dir schwankt,
im Busen bang
dein Herz erbebt: —

dann dankst du mir, der dich führte,
gedenkst, wie Mime dich liebt.

**Siegfried**
(springt unwillig auf).

Du sollst mich nicht lieben, —
sagt' ich dir's nicht?
Fort aus den Augen mir;
laß mich allein:
sonst halt' ich's hier länger nicht aus,
fängst du von Liebe gar an!
Das eklige Nicken
und Augenzwicken,
wann endlich soll ich's
nicht mehr sehn?
Wann werd' ich den Albernen los?

**Mime.**

Ich lasse dich schon:
am Quell dort lagr' ich mich.
Steh' du nur hier;
steigt die Sonne zur Höh',
merk' auf den Wurm,
aus der Höhle wälzt er sich her:
hier vorbei
biegt er dann,
am Brunnen sich zu tränken.

**Siegfried**
(lachend).

Mime, weilst du am Quell,
dahin lass' ich den Wurm wohl gehn:
Notung stoß' ich
ihm erst in die Nieren,
wenn er dich selbst dort
mit weggesoffen!
Darum, hör' meinen Rat,
raste nicht dort am Quell:
kehre dich weg,
soweit du kannst,
und komm nie mehr zu mir!

**Mime.**

Nach freislichem Streit
dich zu erfrischen,
wirst du mir wohl nicht wehren?
Rufe mich auch,
darbst du des Rates —
oder wenn dir das Fürchten gefällt.

**Siegfried**
(weist ihn mit einer heftigen Gebärde fort).

**Mime**
(im Abgehen für sich).

Fafner und Siegfried —
Siegfried und Fafner —
oh, brächten beide sich um!
(Er geht in den Wald zurück.)

**Siegfried**
(allein).
(Er setzt sich wieder unter die große Linde.)

Daß der mein Vater nicht ist,
wie fühl' ich mich drob so froh!
Nun erst gefällt mir
der frische Wald;
nun erst lacht mir
der lustige Tag,
da der garstige von mir schied,
und ich gar nicht ihn wiederseh'!
(Sinnendes Schweigen.)
Wie sah wohl mein Vater aus? —
Ha! — gewiß wie ich selbst:
denn wär' wo von Mime ein Sohn,
müßt' er nicht ganz
Mime gleichen?
Grade so garstig,
griesig und grau,
klein und krumm,
höckrig und hinkend,

mit hängenden Ohren,
triefigen Augen — —
fort mit dem Alb!
Ich mag ihn nicht mehr sehn.

(Er lehnt sich zurück und blickt durch den Baumwipfel auf. Langes Schweigen — Waldweben.)

Aber — wie sah
meine Mutter wohl aus?
Das — kann ich
nun gar nicht mir denken! —
Der Rehhindin gleich
glänzten gewiß
ihr hell schimmernde Augen, —
nur noch viel schöner! —

Da bang sie mich geboren,
warum aber starb sie da?
Sterben die Menschenmütter
an ihren Söhnen
alle dahin?
Traurig wäre das, traun! —
Ach! möcht ich Sohn
meine Mutter sehn! —
Meine — Mutter!
Ein Menschenweib! —

(Er seufzt und streckt sich tiefer zurück. Langes Schweigen. — Der Vogelgesang fesselt endlich seine Aufmerksamkeit. Er lauscht einem schönen Vogel über ihm.)

Du holdes Vöglein!
Dich hört' ich noch nie:
bist du im Hain hier daheim? —
Verstünd' ich sein süßes Stammeln!
Gewiß sagt' es mir was, —
vielleicht — von der lieben Mutter? —

Ein zankender Zwerg
hat mir erzählt,
der Vöglein Stammeln
gut zu verstehn,
dazu könnte man kommen:
wie das wohl möglich wär'?

(Er sinnt nach. Sein Blick fällt auf ein Rohrgebüsch unweit der Linde.)

Hei! ich versuch's,
sing' ihm nach:
auf dem Rohr tön' ich ihm ähnlich!
Entrat' ich der Worte,
achte der Weise,
sing' ich so seine Sprache,
versteh' ich wohl auch, was er spricht.

(Er hat sich mit dem Schwerte ein Rohr abgeschnitten und schnitzt sich eine Pfeife draus.)

Es schweigt und lauscht: —
so schwatz' ich denn los!

(Er versucht, auf der Pfeife die Weise des Vogels nachzuahmen: es glückt ihm nicht; verdrießlich schüttelt er oft den Kopf: endlich setzt er ganz ab.)

Das tönt nicht recht;
auf dem Rohre taugt
die wonnige Weise nicht. —
Vöglein, mich dünkt,
ich bleibe dumm:
von dir lern' ich nicht leicht! —

Nun schäm' ich mich gar
vor dem schelmischen Lauscher:
er lugt, und kann nichts erlauschen. —
Heida! so höre
nun auf mein Horn;
auf dem dummen Rohre
gerät mir nichts. —
Einer Waldweise,
wie ich sie kann,
der lustigen sollst du lauschen.
Nach liebem Gesellen
lockt' ich mit ihr:
nichts bessres kam noch
als Wolf und Bär.
Nun will ich sehn,
wen jetzt sie mir lockt:
ob das mir ein lieber Gesell?

(Er hat die Pfeife fortgeworfen und bläst nun auf seinem kleinen silbernen Horne eine lustige Weise.)

(Im Hintergrunde regt es sich. Fafner, in der Gestalt eines ungeheuren eidechsenartigen Schlangenwurmes, hat sich in der Höhle von seinem Lager erhoben; er bricht durch das Gestrauch und wälzt sich aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor, so daß er mit dem Vorderleibe bereits auf ihr angelangt ist. Er stößt jetzt einen starken gähnenden Laut aus.)

**Siegfried**
(wendet sich um, gewahrt Fafner, blickt ihn verwundert an und lacht).

Da hätte mein Lied
mir was Liebes erblasen!
Du wärst mir ein saubrer Gesell!

**Fafner**
(hat bei Siegfrieds Anblick angehalten).

Was ist da?

**Siegfried.**

Ei, bist du ein Tier,
das zum Sprechen taugt,
wohl ließ sich von dir was lernen?
Hier kennt einer
das Fürchten nicht:
kann er's von dir erfahren?

**Fafner.**

Hast du Übermut?

**Siegfried.**

Mut und Übermut —
was weiß ich!
Doch dir fahr' ich zu Leibe,
lehrst du das Fürchten mich nicht!

**Fafner**
(lacht).

Trinken wollt' ich:
nun treff' ich auch Fraß!
(Er öffnet seinen Rachen und zeigt die Zähne.)

**Siegfried.**

Eine zierliche Fresse
zeigst du mir da:
lachende Zähne
im Leckermaul!
Gut wär's, den Schlund dir zu schließen;
dein Rachen reckt sich zu weit!

**Fafner.**

Zu tauben Reden
taugt er schlecht:
dich zu verschlingen
frommt der Schlund.
(Er droht mit dem Schweife.)

**Siegfried.**

Hoho, du grausam
grimmiger Kerl,
von dir verdaut sein
dünkt mich übel:
rätlich und fromm doch scheint's,
du verreckest hier ohne Frist.

**Fafner**
(brüllt).

Pruh! Komm,
prahlendes Kind!

**Siegfried**
(faßt das Schwert).

Sieh dich vor, Brüller:
der Prahler kommt!

(Er stellt sich Fafner entgegen; dieser hebt sich weiter vor auf die Bodenerhöhung und sprüht aus seinen Nüstern nach ihm. Siegfried springt zur Seite. Fafner schwingt den Schweif nach vorn, um Siegfried zu fassen; dieser weicht ihm aus, indem er mit einem Satze über den Rücken des Wurmes hinwegspringt; als der Schweif sich auch hierhin ihm schnell nachwendet und ihn fast schon packt, verwundet Siegfried diesen mit dem Schwerte. Fafner zieht den Schweif hastig zurück, brüllt und bäumt seinen Vorderleib, um mit dessen voller Wucht zur Seite sich auf Siegfried zu werfen, so bietet er diesem die Brust; Siegfried erspäht schnell die Stelle des Herzens und stößt sein Schwert bis an das Heft hinein. Fafner bäumt sich vor Schmerz noch höher und sinkt, als Siegfried das Schwert losgelassen und zur Seite gesprungen ist, auf die Wunde zusammen.)

**Siegfried.**

Da lieg', neidischer Kerl!
Notung trägst du im Herzen.

**Fafner**
(mit schwächerer Stimme).

Wer bist du, kühner Knabe,
der das Herz mir traf?
Wer reizte des Kindes Mut
zu der mordlichen Tat?

Dein Hirn brütete nicht,
was du vollbracht.

**Siegfried.**

Viel weiß ich noch nicht,
noch nicht auch, wer ich bin:
mit dir mordlich zu ringen,
reiztest du selbst meinen Mut.

**Fafner.**

Du helläugiger Knabe,
unkund deiner selbst:
wen du gemordet,
meld' ich dir.
Die einst der Welt gewaltet,
der Riesen ragend Geschlecht,
Fasolt und Fafner,
die Brüder fielen nun beide.
Um verfluchtes Gold,
von Göttern vergabt,
traf ich Fasolt zu tot:
der nun als Wurm
den Hort bewachte,
Fafner, den letzten Riesen,
fällte ein rosiger Held. —
Blicke nun hell,
blühender Knabe;
des Hortes Herrn
umringt Verrat:
der dich Blinden reizte zur Tat,
berät nun des Blühenden Tod.
(Ersterbend.)
Merk', wie's endet: —
acht' auf mich!

**Siegfried.**

Woher ich stamme,
rate mir noch;
weise ja scheinst du
Wilder im Sterben;

rat es nach meinem Namen:
Siegfried bin ich genannt.

**Fafner.**

Siegfried . . . !

(Er seufzt, hebt sich und stirbt.)

**Siegfried.**

Zur Kunde taugt kein Toter. —
So leite mich denn
mein lebendes Schwert!

(Fafner hat sich im Sterben zur Seite gewälzt. Siegfried zieht das Schwert aus seiner Brust; dabei wird seine Hand vom Blute benetzt; er fährt heftig mit der Hand auf.)

Wie Feuer brennt das Blut!

(Er führt unwillkürlich die Finger zum Munde, um das Blut von ihnen abzusaugen. Wie er sinnend vor sich hinblickt, wird plötzlich seine Aufmerksamkeit von dem Gesange der Waldvögel angezogen. Er lauscht mit verhaltenem Atem.)

Ist mir doch fast —
als sprächen die Vöglein zu mir:
deutlich dünken mich's Worte!
Nützte mir das
des Blutes Genuß? —
Das seltne Vöglein hier —
horch, was singt es mir?

**Stimme eines Waldvogels**
(in der Linde).

Hei! Siegfried gehört
nun der Niblungen Hort:
o, fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt.
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger Tat:
doch möcht' er den Ring sich erraten,
der macht' ihn zum Walter der Welt!

**Siegfried.**

Dank, liebes Vöglein,
für deinen Rat:
gern folg' ich dem Ruf.

(Er geht und steigt in die Höhle hinab, wo er alsbald gänzlich verschwindet.)

(Mime schleicht heran, scheu umherblickend, um sich von Fafners Tod zu überzeugen. — Gleichzeitig kommt von der anderen Seite Alberich aus dem Geklüft hervor; er beobachtet Mime genau. Als dieser Siegfried nicht mehr gewahrt und vorsichtig sich nach hinten der Höhle zuwendet, stürzt Alberich auf ihn zu und vertritt ihm den Weg.)

**Alberich.**
Was schleich'st du
eilig und schlau,
schlimmer Gesell?

**Mime.**
Verfluchter Bruder,
dich braucht' ich hier!
Was bringt dich her?

**Alberich.**
Geizt es dich Schelm
nach meinem Gold?
Verlangst du mein Gut?

**Mime.**
Fort von der Stelle!
Die Stätte ist mein:
was stöberst du hier?

**Alberich.**
Stör' ich dich wohl
im stillen Geschäft,
wenn du hier stiehlst?

**Mime.**
Was ich erschwang
mit schwerer Müh',
soll mir nicht schwinden.

**Alberich.**
Hast du dem Rhein
das Gold zum Ringe geraubt?
Erzeugtest du gar
den zähen Zauber im Reif?

**Mime.**
Wer schuf den Tarnhelm,
der die Gestalten tauscht?

Der sein bedurfte,
erdachtest du ihn wohl?

**Alberich.**

Was hättest du Stümper
je wohl zu stampfen verstanden?
Der Zauberring
zwang mir zur Kunst erst den Zwerg.

**Mime.**

Wo hast du den Ring?
Dir Zagem entrissen ihn Riesen.
Was du verlorst,
meine List erlangt' es für mich.

**Alberich.**

Mit des Knaben Tat
willst du Knicker nun knausern?
Dir gehört sie gar nicht,
der Helle ist selbst ihr Herr!

**Mime.**

Ich zog ihn auf;
für die Zucht zahlt er mir nun:
für Müh' und Last
erlauert' ich lang' meinen Lohn!

**Alberich.**

Für des Knaben Zucht
will der knickrige
schäbige Knecht
keck und kühn
gar wohl König nun sein?
Dem räudigsten Hund
wäre der Ring
geratner als dir:
nimmer erringst
du Rüpel den Herrscherreif!

**Mime.**

Behalt ihn denn;
hüte ihn wohl,

den hellen Reif!
Sei du Herr:
doch mich heiße auch Bruder!
um meines Tarnhelms
lustigen Tand
tausch' ich ihn dir:
uns beiden taugt's,
teilen die Beute wir so.

**Alberich**
(höhnisch lachend).
Teilen mit dir?
und den Tarnhelm gar?
Wie schlau du bist!
Sicher schlief' ich
niemals vor deinen Schlingen!

**Mime**
(außer sich).
Selbst nicht tauschen?
Auch nicht teilen?
Leer soll ich gehn,
ganz ohne Lohn?
Gar nichts willst du mir lassen?

**Alberich.**
Nichts von allem,
nicht einen Nagel
sollst du dir nehmen!

**Mime**
(wütend).
Weder Ring noch Tarnhelm
soll dir denn taugen!
Nicht teil' ich nun mehr!
Gegen dich ruf' ich
Siegfried zu Rat
und des Recken Schwert:
der rasche Held,
der richte, Brüderchen, dich!

**Alberich.**

Kehre dich um; —
aus der Höhle kommt er schon her.

**Mime.**

Kindischen Tand
erkor er gewiß. —

**Alberich.**

Den Tarnhelm hat er! —

**Mime.**

Doch auch den Ring! —

**Alberich.**

Verflucht! — den Ring! —

**Mime**
(lacht hämisch).

Laß ihn den Reif dir doch geben! —
Ich will ihn mir schon gewinnen. —
(Er schlüpft in den Wald zurück.)

**Alberich.**

Und doch seinem Herrn
soll er allein noch gehören!
(Er verschwindet im Geklüft.)

---

(Siegfried ist, mit Tarnhelm und Ring, während des Letzten langsam und sinnend aus der Höhle vorgeschritten: er betrachtet gedankenvoll seine Beute und hält, nahe dem Baume, auf der Höhe wieder an. — Große Stille.)

**Siegfried.**

Was ihr mir nützet,
weiß ich nicht:
doch nahm ich euch
aus des Horts gehäuftem Gold,
weil guter Rat mir es riet.
So taug' eure Zier
als des Tages Zeuge;
mich mahne der Tand,
daß ich kämpfend Fafner erlegt,
doch das Fürchten noch nicht gelernt!

(Er steckt den Tarnhelm sich in den Gürtel und den Reif an den Finger. — Stillschweigen. Wachsendes Waldweben. — Siegfried achtet unwillkürlich wieder des Vogels und lauscht ihm mit verhaltenem Atem.)

**Stimme des Waldvogels**
(in der Linde).

Hei! Siegfried gehört
nun der Helm und Ring!
O, traut' er Mime,
dem treulosen, nicht!
Hörte Siegfried nur scharf
auf des Schelmen Heuchlergered':
wie sein Herz es meint,
kann er Mime verstehn;
so nützt' ihm des Blutes Genuß.

(Siegfrieds Miene und Gebärde drücken aus, daß er alles wohl vernommen. Er sieht Mime sich nähern und bleibt, ohne sich zu rühren, auf sein Schwert gestützt, beobachtend und in sich geschlossen, in seiner Stellung auf der Anhöhe bis zum Schlusse des folgenden Auftrittes.)

**Mime**
(langsam auftretend).

Er sinnt und erwägt
der Beute Wert: —
weilte wohl hier
ein weiser Wandrer,
schweifte umher,
beschwatzte das Kind
mit listiger Runen Rat?
Zwiefach schlau
sei nun der Zwerg:
die listigste Schlinge
leg' ich jetzt aus,
daß ich mit traulichem
Trug-Gerede
betöre das trotzige Kind!
(Er tritt näher an Siegfried heran.)
Willkommen, Siegfried!
Sag', du Kühner,
hast du das Fürchten gelernt?

**Siegfried.**

Den Lehrer fand ich noch nicht.

**Mime.**

Doch den Schlangenwurm,
du hast ihn erschlagen:
das war doch ein schlimmer Gesell?

**Siegfried.**

So grimm und tückisch er war,
sein Tod grämt mich doch schier,
da viel üblere Schächer
unerschlagen noch leben!
Der mich ihn morden hieß,
den haſſ' ich mehr als den Wurm.

**Mime.**

Nur sacht'! Nicht lange
siehst du mich mehr:
zu ew'gem Schlaf
schließ' ich die Augen dir bald!
Wozu ich dich brauchte,
das hast du vollbracht;
jetzt will ich nur noch
die Beute dir abgewinnen: —
mich dünkt, das soll mir gelingen;
zu betören bist du ja leicht!

**Siegfried.**

So sinnst du auf meinen Schaden?

**Mime.**

Wie sagt' ich das? —
Siegfried, hör' doch, mein Sohn!
Dich und deine Art
haßt' ich immer von Herzen;
aus Liebe erzog ich
dich lästigen nicht:
dem Horte in Fasner's Hut,
dem Golde galt meine Müh'.
Gibst du mir das
nun gutwillig nicht, —
Siegfried, mein Sohn,

das siehst du wohl selbst —
dein Leben mußt du mir lassen!

**Siegfried.**

Daß du mich hassest,
hör' ich gern:
doch mein Leben auch muß ich dir lassen?

**Mime.**

Das sag' ich doch nicht?
Du verstehst mich falsch!
(Er gibt sich die ersichtlichste Mühe zur Verstellung.)
Sieh, du bist müde
von harter Müh';
brünstig brennt dir der Leib:
dich zu erquicken
mit queckem Trank
säumt' ich Sorgender nicht.
Als dein Schwert du dir branntest,
braut' ich den Sud:
trinkst du nun den,
gewinn' ich dein trautes Schwert,
und mit ihm Helm und Hort.
(Er kichert dazu.)

**Siegfried.**

So willst du mein Schwert
und, was ich erschwungen,
Ring und Beute mir rauben?

**Mime.**

Was du doch falsch mich verstehst!
Stamml' ich und fas'le wohl gar?
Die größte Mühe
geb' ich mir,
mein heimliches Sinnen
heuchelnd zu bergen,
und du dummer Bube
deutest alles doch falsch!
Öffne die Ohren,
und vernimm genau:

höre, was Mime meint! —
Hier nimm, trinke die Labung!
Mein Trank labte dich oft:
tat'st du wohl unwirsch,
stelltest dich arg:
was ich dir bot —
erbost auch — nahmst du's doch immer.

**Siegfried**
(ohne eine Miene zu verziehen).
Einen guten Trank
hätt' ich gern:
wie hast du diesen gebraut?

**Mime.**
Hei, so trink nur:
trau' meiner Kunst!
In Nacht und Nebel
sinken die Sinne dir bald:
ohne Wach' und Wissen,
stracks streckst du die Glieder.
Liegst du nun da,
leicht könnt' ich
die Beute nehmen und bergen:
doch erwachtest du je,
nirgends wär' ich
sicher vor dir,
hätt' ich selbst auch den Ring.
D'rum mit dem Schwert,
das so scharf du schufst,
hau' ich dem Kind
den Kopf erst ab:
dann hab' ich mir Ruh' und den Ring!
(Er kichert wieder.)

**Siegfried.**
Im Schlafe willst du mich morden?

**Mime.**
Was möcht' ich? Sagt' ich denn das? —
Ich will dir, Kind,

nur den Kopf abhau'n.
Denn haßte ich dich
auch nicht so hell,
und hätt' ich des Schimpf's
und der schändlichen Müh'
auch nicht so viel zu rächen:
aus dem Weg dich zu räumen
darf ich nicht rasten,
wie käm' ich sonst anders zur Beute,
da Alberich auch nach ihr lugt? — —
Nun, mein Wälsung!
Wolfssohn du!
Sauf' und würg' dich zu tot:
nie tu'st du mehr einen Schluck!

(Er hat sich nahe an Siegfried herangemacht und reicht ihm jetzt mit widerlicher Zudringlichkeit ein Trinkhorn, in das er zuvor aus einem Gefäß das Getränk gegossen. Siegfried hat bereits das Schwert gefaßt und streckt jetzt, wie in einer Anwandlung heftigen Ekels, Mime mit einem Streiche tot zu Boden. — Man hört Alberich aus dem Geklüft heraus ein höhnisches Gelächter aufschlagen.)

**Siegfried.**

Schmeck' du mein Schwert,
ekliger Schwätzer!
Neides-Zoll
zahlt Notung:
dazu durft' ich ihn schmieden.

(Er packt Mimes Leichnam auf, schleppt ihn nach der Höhle und wirft ihn dort hinein.)

In der Höhle hier
lieg' auf dem Hort!
Mit zäher List
erzieltest du ihn:
jetzt magst du des wonnigen walten! —
Einen guten Wächter
geb' ich dir auch,
daß er vor Dieben dich deckt.

(Er wälzt die Leiche des Wurmes vor den Eingang der Höhle, so daß er diesen ganz damit verstopft.)

Da lieg' auch du,
dunkler Wurm!
Den gleißenden Hort
hüte zugleich
mit dem beuterührigen Feind:

so fandet ihr beide nun Ruh'!

(Er kommt nach der Arbeit wieder vor. — Es ist Mittag.)

Heiß ward mir
von der harten Last! —
Brausend jagt sich
mein brünstiges Blut;
die Hand brennt mir am Haupt. — —
Hoch steht schon die Sonne:
aus lichtem Blau
blickt ihr Aug'
auf den Scheitel steil mir herab. —
Linde Kühlung
erkies' ich mir unter der Linde!

(Er streckt sich wieder unter der Linde aus. — Große Stille. Waldweben. Nach einem längeren Schweigen.)

Noch einmal, liebes Vöglein,
da wir so lang'
lästig gestört,
lauscht' ich gern deinem Sang:
auf dem Zweige seh' ich
wohlig dich wiegen;
zwitschernd umschwirren
dich Brüder und Schwestern,
umschweben dich lustig und lieb.

Doch ich — bin so allein,
hab' nicht Bruder noch Schwester;
meine Mutter schwand,
mein Vater fiel:
nie sah sie der Sohn! —
Mein einz'ger Gesell
war ein garst'ger Zwerg;
Güte zwang
nie uns zu Liebe;
listige Schlingen
warf mir der schlaue: —
nun mußt' ich ihn gar erschlagen! —

Freundliches Vöglein,
dich frag' ich nun:

gönntest du mir
wohl ein gutes Gesell?
Willst du das rechte mir raten?
Ich lockte so oft,
und erlost' es nicht:
du, mein Trauter,
träf'st es wohl besser!
So recht ja rietest du schon:
nun sing, ich lausche dem Sang.
(Schweigen; dann:)

**Stimme des Waldvogels.**
Hei! Siegfried erschlug
nun den schlimmen Zwerg!
Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichste Weib.
Auf hohem Felsen sie schläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
durchschritt' er die Brunst,
erweckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!

**Siegfried**
(fährt mit jäher Heftigkeit vom Sitze auf).
O holder Sang!
Süßester Hauch!
Wie brennt sein Sinn
mir sehrend die Brust!
Wie zückt er heftig
zündend mein Herz!
Was jagt mir so jach
durch Herz und Sinne?
Sing' es mir, süßer Freund!

**Der Waldvogel.**
Lustig im Leid
sing' ich von Liebe;
wonnig und weh
web' ich mein Lied:
nur Sehnende kennen den Sinn!

**Siegfried.**

Fort jagt mich's
jauchzend von hinnen,
fort aus dem Wald auf den Fels! —
Noch einmal sage mir,
holder Sänger:
werd' ich das Feuer durchbrechen?
kann ich erwecken die Braut?

**Der Waldvogel.**

Die Braut gewinnt,
Brünnhild' erweckt
ein Feiger nie:
nur wer das Fürchten nicht kennt!

**Siegfried**
(lacht auf vor Entzücken)

Der dumme Knab',
der das Fürchten nicht kennt, —
mein Vöglein, das bin ja ich! —
Noch heut' gab ich
vergebens mir Müh',
das Fürchten von Fafner zu lernen.
Nun brennt mich die Lust,
es von Brünnhild' zu wissen:
wie find ich zum Felsen den Weg?

(Der Vogel flattert auf, schwebt über Siegfried und fliegt davon.)

**Siegfried**
(jauchzend).

So wird mir der Weg gewiesen:
wohin du flatterst,
folg' ich dem Flug!

(Er eilt dem Vogel nach. — Der Vorhang fällt.)

# Dritter Aufzug.

## Wilde Gegend.

Am Fuße eines Felsenberges, der links nach hinten steil aufsteigt. — Nacht, Sturm und Wetter, Blitz und Donner.
Vor einem gruftähnlichen Höhlentore im Felsen steht der

**Wanderer.**

Wache! Wache!
Wala, erwache!
Aus langem Schlafe
weck' ich dich schlummernde wach.
Ich rufe dich auf:
herauf! herauf!
Aus nebliger Gruft,
aus nächt'gem Grunde herauf!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Aus heimischer Tiefe
tauche zur Höh'!
Dein Wecklied sing' ich,
daß du erwachst;
aus sinnendem Schlafe
sing' ich dich auf.
Allwissende!
Urweltweise!
Erda! Erda!
Ewiges Weib!
Wache, du Wala, erwache!

(Die Höhlengruft hat zu erdämmern begonnen: in bläulichem Lichtscheine steigt Erda aus der Tiefe. Sie erscheint wie von Reif bedeckt; Haar und Gewand werfen einen glitzernden Schimmer von sich.)

**Erda.**

Stark ruft das Lied:
kräftig reizt der Zauber;
ich bin erwacht
aus wissendem Schlaf:
was scheucht den Schlummer mir?

**Wanderer.**

Der Weckrufer bin ich,
und Weisen üb' ich,

daß weithin wache,
was fester Schlaf umschließt.
Die Welt durchzog ich,
wanderte viel,
Kunde zu werben,
urweisen Rat zu gewinnen.
Kundiger gibt es
keine als dich:
bekannt ist dir,
was die Tiefe birgt,
was Berg und Tal,
Luft und Wasser durchwebt.
Wo Wesen sind,
weht dein Atem;
wo Hirne sinnen,
haftet dein Sinn:
alles, sagt man,
sei dir bekannt.
Daß ich nun Kunde gewänne,
weckt' ich dich aus dem Schlaf.

**Erda.**

Mein Schlaf ist Träumen,
mein Träumen Sinnen,
mein Sinnen Walten des Wissens.
Doch wenn ich schlafe,
wachen Nornen:
sie weben das Seil,
und spinnen fromm, was ich weiß: —
was frägst du nicht die Nornen?

**Wanderer.**

Im Zwange der Welt
weben die Nornen:
sie können nichts wenden noch wandeln;
doch deiner Weisheit
dankt' ich den Rat wohl,
wie zu hemmen ein rollendes Rad?

**Erda.**

Männertaten
umdämmern mir den Mut:
mich Wissende selbst
bezwang ein Waltender einst.
Ein Wunschmädchen
gebar ich Wotan:
der Helden Wal
hieß er für ihn sie küren.
Kühn ist sie
und weise auch:
was weckst du mich,
und fragst um Kunde
nicht Erda's und Wotan's Kind?

**Wanderer.**

Die Walküre meinst du,
Brünnhild', die Maid?
Sie trotzte dem Stürmebezwinger,
wo am stärksten er selbst sich bezwang:
was den Lenker der Schlacht
zu tun verlangte,
doch dem er wehrte —
— zuwider sich selbst —
allzu vertraut
wagte die trotzige,
das für sich zu vollbringen,
Brünnhild' in brennender Schlacht.
Streitvater
strafte die Maid;
in ihr Auge drückt' er Schlaf;
auf dem Felsen schläft sie fest:
erwachen wird
die weihliche nur,
um einen Mann zu minnen als Weib.
Frommten mir Fragen an sie?

**Erda**

(ist in Sinnen versunken und beginnt erst nach längerem Schweigen).

Wirr wird mir's,
seit ich erwacht:

wild und kraus
kreist die Welt!
Die Walküre,
der Wala Kind,
büßt' in Banden des Schlafs,
als die wissende Mutter schlief?
Der den Trotz lehrte,
straft den Trotz?
Der die Tat entzügelt,
zürnt um die Tat?
Der das Recht wahrt,
wehret dem Recht?
Der die Eide hütet,
herrscht durch Meineid? —
Laß mich wieder hinab:
Schlaf verschließe mein Wissen!

**Wanderer.**

Dich Mutter lass' ich nicht zieh'n,
da des Zaubers ich mächtig bin. —
Urwissend
stachest du einst
der Sorge Stachel
in Wotans wagendes Herz:
mit Furcht vor schmachvoll
feindlichem Ende
füllt' ihn dein Wissen,
daß Bangen band seinen Mut.
Bist du der Welt
weisestes Weib,
sage mir nun:
wie besiegt die Sorge der Gott?

**Erda.**

Du bist — nicht,
was du dich nennst!
Was kamst du störrischer Wilder,
zu stören der Wala Schlaf?
Friedloser,
laß mich frei!
Löse des Zaubers Zwang!

**Wanderer.**

Du bist — nicht,
was du dich wähn'st!
Urmütter-Weisheit
geht zu Ende:
dein Wissen verweht
vor meinem Willen.
Weißt du, was Wotan — will?
Dir unweisen
ruf ich's ins Ohr,
daß du sorglos ewig nun schläfst. —

Um der Götter Ende
grämt mich die Angst nicht,
seit mein Wunsch es — will!
Was in Zwiespalts wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloß,
froh und freudig
führ' ich frei es nun aus:
weiht' ich in wütendem Ekel
des Niblungen Neid schon die Welt,
dem wonnigsten Wälsung
weis' ich mein Erbe nun an.
Der von mir erkoren,
doch nie mich gekannt,
ein kühnster Knabe,
meines Rates bar,
errang des Niblungen Ring:
ledig des Neides,
liebesfroh,
erlahmt an dem Edlen
Alberich's Fluch;
denn fremd bleibt ihm die Furcht.
Die du mir gebarst,
Brünnhilde,
sie weckt hold sich der Held:
wachend wirkt
dein wissendes Kind
erlösende Weltentat. —

D'rum schlafe nun du,
schließe dein Auge;
träumend erschau' mein Ende!
Was jene auch wirken —
dem ewig Jungen
weicht in Wonne der Gott. —
Hinab denn, Erda!
Urmütter-Furcht!
Ur-Sorge!
Zu ewigem Schlaf
hinab! hinab! —
Dort seh' ich Siegfried nah'n. —

(Erda versinkt. Die Höhle ist wieder ganz finster geworden: an dem Gestein derselben lehnt sich der Wanderer an und erwartet so Siegfried.)
(Monddämmerung erhellt die Bühne etwas. Das Sturmwetter hört ganz auf.)

---

**Siegfried**
(von rechts im Vordergrund auftretend).

Mein Vöglein schwebte mir fort; —
mit flatterndem Flug
und süßem Sang
wies es mir wonnig den Weg:
nun schwand es fern mir davon.
Am besten find' ich
selbst nun den Berg:
wohin mein Führer mich wies,
dahin wandr' ich jetzt fort.
(Er schreitet weiter nach hinten.)

**Wanderer**
(in seiner Stellung an der Höhle verbleibend).

Wohin, Knabe,
heißt dich dein Weg?

**Siegfried.**

Da redet's ja:
wohl rät das mir den Weg. —
Einen Felsen such' ich,
von Feuer ist der umwabert:
dort schläft ein Weib,
das ich wecken will.

**Wanderer.**

Wer sagt' es dir,
den Fels zu suchen,
wer nach der Frau dich zu sehnen?

**Siegfried.**

Mich wies es ein singend
Waldvöglein:
das gab mir gute Kunde.

**Wanderer.**

Ein Vöglein schwatzt wohl manches;
kein Mensch doch kann's versteh'n:
wie mochtest du Sinn
dem Sange entnehmen?

**Siegfried.**

Das wirkte das Blut
eines wilden Wurms,
der mir vor Neidhöhl' erblaßte:
kaum netzt' es zündend
die Zunge mir,
da verstand ich der Vöglein Gestimm'.

**Wanderer.**

Erschlugst du den Riesen,
wer reizte dich,
den starken Wurm zu besteh'n?

**Siegfried.**

Mich führte Mime,
ein falscher Zwerg;
das Fürchten wollt' er mich lehren:
zum Schwertschlag aber,
der ihn erschlug,
reizte der Wurm mich selbst;
seinen Rachen riß er mir auf.

**Wanderer.**

Wer schuf das Schwert
so scharf und hart,
daß der stärkste Feind ihm fiel?

**Siegfried.**

Das schweißt' ich mir selbst,
da's der Schmied nicht konnte:
schwertlos noch wär' ich wohl sonst.

**Wanderer.**

Doch wer schuf
die starken Stücken,
daraus das Schwert du geschweißt?

**Siegfried.**

Was weiß ich davon!
Ich weiß allein,
daß die Stücken nichts mir nützten,
schuf ich das Schwert mir nicht neu.

**Wanderer.**
(bricht in ein freudig gemütliches Gelächter aus).

Das — mein' ich wohl auch!

**Siegfried.**

Was lachst du mich aus?
Alter Frager,
hör' einmal auf;
laß mich nicht lange mehr schwatzen!
Kannst du den Weg
mir weisen, so rede:
vermagst du's nicht,
so halte dein Maul!

**Wanderer.**

Geduld, du Knabe!
Dünk' ich dich alt,
so sollst du mir Achtung bieten.

**Siegfried.**

Das wär' nicht übel!
Solang' ich lebe,
stand mir ein Alter
stets im Wege:
den hab' ich nun fortgefegt.

Stemm'st du dort länger
dich steif mir entgegen —
sieh dich vor, mein ich,
daß du wie Mime nicht fährst!
(Er tritt näher an den Wanderer heran.)
Wie siehst du denn aus?
Was hast du gar
für 'nen großen Hut?
Warum hängt der dir so ins Gesicht?

**Wanderer.**

Das ist so des Wand'rers Weise,
wenn dem Wind entgegen er geht.

**Siegfried.**

Doch darunter fehlt dir ein Auge!
Das schlug dir einer
gewiß schon aus,
dem du zu trotzig
den Weg vertratst?
Mach' dich jetzt fort!
Sonst möchtest du leicht
das and're auch noch verlieren.

**Wanderer.**

Ich seh', mein Sohn,
wo nichts du weißt,
da weißt du dir leicht zu helfen.
Mit dem Auge,
das als andres mir fehlt,
erblickst du selber das eine,
das mir zum Sehen verblieb.

**Siegfried**
(lacht).

Zum Lachen bist du mir lustig! —
Doch hör', nun schwatz' ich nicht länger;
geschwind zeig' mir den Weg,
deines Weges ziehe dann du!
Zu nichts and'rem
acht' ich dich nütz':
d'rum sprich, sonst spreng' ich dich fort!

**Wanderer.**

Kenntest du mich,
kühner Sproß,
den Schimpf — spartest du mir!
Dir so vertraut,
trifft mich schmerzlich dein Dräu'n.
Liebt' ich von je
deine lichte Art, —
Grauen auch zeugt ihr
mein zürnender Grimm.
Dem ich so hold bin,
allzu Hehrer,
heut' nicht wecke mir Neid, —
er vernichtete dich und mich!

**Siegfried.**

Bleibst du mir stumm,
störrischer Wicht?
Weich' von der Stelle!
Denn dorthin, ich weiß,
führt es zur schlafenden Frau:
so wies es mein Vög'lein,
das hier erst flüchtig entfloh.
(Es wird allmählich wieder ganz finster.)

**Wanderer**
(in Zorn ausbrechend).

Es floh dir zu seinem Heil;
den Herrn der Raben
erriet es hier:
weh' ihm, holen sie's ein! —
den Weg, den es zeigte,
sollst du nicht zieh'n!

**Siegfried.**

Hoho! du Verbieter!
Wer bist du denn,
daß du mir wehren willst?

**Wanderer.**

Fürchte des Felsens Hüter!

Verschlossen hält
meine Macht die schlafende Maid:
wer sie erweckte,
wer sie gewänne,
machtlos macht' er mich ewig! —

Ein Feuermeer
umflutet die Frau,
glühende Lohe
umleckt den Fels:
wer die Braut begehrt,
dem brennt entgegen die Brunst.
(Er winkt mit dem Speere.)
Blick' nach der Höh'!
Erlug'st du das Licht? —
Es wächst der Schein,
es schwillt die Glut;
sengende Wolken,
wabernde Lohe
wälzen sich brennend
und prasselnd herab.
Ein Licht-Meer
umleuchtet dein Haupt;
bald frißt und zehrt dich
zündendes Feuer:
zurück denn, rasendes Kind!

**Siegfried.**

Zurück, du Prahler, mit dir!
Dort, wo die Brünste brennen,
zu Brünnhilde muß ich jetzt hin!
(Er schreitet darauf zu.)

**Wanderer**
(den Speer vorhaltend).

Fürchtest das Feuer du nicht,
so sperre mein Speer dir den Weg!
Noch hält meine Hand
der Herrschaft Haft;
das Schwert, das du schwingst,
zerschlug einst dieser Schaft:

noch einmal denn
zerspring' es am ew'gen Speer!

**Siegfried**
(das Schwert ziehend).

Meines Vaters Feind!
Find' ich dich hier?
Herrlich zur Rache
geriet mir das!
Schwing' deinen Speer:
in Stücken spalt' ihn mein Schwert!

(Er ficht mit dem Wanderer und haut ihm den Speer in Stücken. Furchtbarer Donnerschlag.)

**Wanderer**
(zurückweichend).

Zieh hin! Ich kann dich nicht halten!
(Er verschwindet.)

**Siegfried.**

Mit zerfocht'ner Waffe
wich mir der Feige?

(Mit wachsender Helle haben sich Feuerwolken aus der Höhe des Hintergrundes herabgesenkt: die ganze Bühne erfüllt sich wie von einem wogenden Flammenmeere.)

**Siegfried.**

Ha, wonnige Glut!
Leuchtender Glanz!
Strahlend offen
steht mir die Straße. —
Im Feuer mich baden!
Im Feuer zu finden die Braut!
Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Lustig! lustig!
Jetzt lock' ich ein liebes Gesell!

(Er setzt sein Horn an und stürzt sich, seine Lockweise blasend, in das Feuer. — Die Lohe ergießt sich nun auch über den ganzen Vordergrund. Man hört Siegfrieds Horn erst näher, dann ferner. — Die Feuerwolken ziehen immer von hinten nach vorn, so daß Siegfried, dessen Horn man wieder näher hört, sich nach hinten zu, die Höhe hinauf, zu wenden scheint.)

---

(Endlich beginnt die Glut zu erbleichen; sie löst sich wie in einen feinen, durchsichtigen Schleier auf, der nun ganz sich auch klärt und den heitersten, blauen Himmelsäther, im hellsten Tagesscheine, hervortreten läßt.)

Die Szene, von der das Gewölk gänzlich gewichen ist, stellt die Höhe eines Felsengipfels [wie im dritten Aufzuge der „Walküre"] dar: links der Eingang eines natürlichen Felsengemaches; rechts breite Tannen; der Hintergrund ganz frei. — Im Vordergrunde, unter dem Schatten einer breitästigen Tanne, liegt Brünnhilde in tiefem Schlafe: sie ist in vollständiger, glänzender Panzerrüstung, mit dem Helm auf dem Haupte, den langen Schild über sich gedeckt. —

(Siegfried ist soeben im Hintergrunde, am felsigen Saume der Höhe, angelangt. [Sein Horn hatte wieder ferner geklungen, bis es ganz schwieg.] — Er blickt staunend um sich.)

**Siegfried.**

Selige Öde
auf sonniger Höh'!
(In den Tann hineinsehend.)
Was ruht dort schlummernd
im schattigen Tann? —
Ein Roß ist's,
rastend in tiefem Schlaf!

(Er betritt vollends die Höhe und schreitet langsam weiter vor; als er Brünnhilde noch aus einiger Entfernung gewahrt, hält er verwundert an.)

Was strahlt mir dort entgegen? —
Welch glänzendes Stahlgeschmeide!
Blendet mir noch
die Lohe den Blick? —
(Er tritt näher hinzu.)
Helle Waffen! —
Heb' ich sie auf?

(Er hebt den Schild ab und erblickt Brünnhildes Gesicht, das jedoch der Helm noch zum großen Teile verdeckt.)

Ha! in Waffen ein Mann: —
wie mahnt mich wonnig sein Bild! —
Das hehre Haupt
drückt wohl der Helm?
Leichter würd' ihm,
löst' ich den Schmuck.

(Vorsichtig löst er den Helm und hebt ihn der Schlafenden vom Haupte ab: langes lockiges Haar bricht hervor. — Siegfried erschrickt.)

Ach! — wie schön! —
(Er bleibt in den Anblick versunken.)
Schimmernde Wolken
säumen in Wellen
den hellen Himmelssee:
leuchtender Sonne
lachendes Bild
strahlt durch das Wogengewölk!
(Er lauscht dem Atem.)

Von schwellendem Atem
schwingt sich die Brust: —
brech' ich die engende Brünne?

(Er versucht es mit großer Behutsamkeit — aber vergebens.)

Komm', mein Schwert,
schneide das Eisen!

(Er durchschneidet mit zarter Vorsicht die Panzerringe zu beiden Seiten der ganzen Rüstung und hebt dann die Brünne und die Schienen ab, so daß nun Brünnhilde in einem weichen weiblichen Gewande vor ihn liegt. — Überrascht und staunend fährt er auf.)

Das ist kein Mann! — —
Brennender Zauber
zückt mir ins Herz;
feurige Angst
faßt meine Augen:
mir schwankt und schwindelt der Sinn! —
Wen ruf' ich zum Heil,
daß er mir helfe? —
Mutter! Mutter!
Gedenke mein!

(Er sinkt mit der Stirn an Brünnhildes Busen. — Langes Schweigen. — Dann fährt er seufzend auf.)

Wie weck' ich die Maid,
daß sie die Augen mir öffne? —
Das Auge mir öffne?
Blende mich auch noch der Blick?
Wagt' es mein Trotz?
Ertrüg' ich das Licht? —
Mir schwebt und schwankt
und schwirrt es umher;
sehrendes Sengen
zehrt meine Sinne:
am zagenden Herzen
zittert die Hand!
Wie ist mir Feigem? —
Ist es das Fürchten? —
O Mutter! Mutter!
Dein mutiges Kind!
Im Schlafe liegt eine Frau: —
die hat ihn das Fürchten gelehrt!

Wie end' ich die Furcht?
Wie fass' ich Mut? —
Daß ich selbst erwache,
muß die Maid ich erwecken! — —

Süß erbebt mir
ihr blühender Mund:
wie mild erzitternd
mich Zagen er reizt! —
Ach, dieses Atems
wonnig warmes Gedüft'! —

Erwache! erwache!
heiliges Weib! — —
Sie hört mich nicht. —
So saug' ich mir Leben
aus süßesten Lippen —
sollt' ich auch sterbend vergeh'n!

(Er küßt sie lange und inbrünstig. — Erschreckt fährt er dann in die Höhe. — Brünnhilde hat die Augen aufgeschlagen. — Staunend blickt er sie an. Beide verweilen eine Zeitlang in ihren gegenseitigen Anblick versunken.)

**Brünnhilde**
(langsam und feierlich sich zum Sitze aufrichtend).

Heil dir, Sonne!
Heil dir, Licht!
Heil dir, leuchtender Tag!
Lang' war mein Schlaf;
ich bin erwacht:
wer ist der Held,
der mich erweckt'?

**Siegfried**
(von ihrem Blicke und ihrer Stimme feierlich ergriffen).

Durch das Feuer drang ich,
das den Fels umbrann;
ich erbrach dir den festen Helm:
Siegfried heiß' ich,
der dich erweckt.

**Brünnhilde**
(hoch aufgerichtet sitzend).

Heil euch, Götter!

Heil dir, Welt!
Heil dir, prangende Erde!
Zu End' ist nun mein Schlaf;
erwacht seh' ich:
Siegfried ist es,
der mich erweckt!

**Siegfried**
(in erhabenster Entzückung).

O, Heil der Mutter,
die mich gebar;
Heil der Erde,
die mich genährt:
daß ich das Auge erschaut,
das jetzt mir Seligem strahlt!

**Brünnhilde**
(mit größter Bewegtheit).

O, Heil der Mutter,
die dich gebar;
Heil der Erde,
die dich genährt:
nur dein Blick durfte mich schau'n,
erwachen durft' ich nur dir! —
O Siegfried! Siegfried!
Seliger Held!
Du Wecker des Lebens,
siegendes Licht!
O, wüßtest du, Lust der Welt,
wie ich dich je geliebt!
Du warst mein Sinnen,
mein Sorgen du!
Dich Zarten nährt' ich,
noch eh' du gezeugt;
noch eh' du geboren,
barg dich mein Schild:
so lang' lieb' ich dich, Siegfried!

**Siegfried**
(leise und schüchtern).

So starb nicht meine Mutter?
Schlief die minnige nur?

**Brünnhilde**
(lächelnd).

Du wonniges Kind,
deine Mutter kehrt dir nicht wieder.
Du selbst bin ich,
wenn du mich Selige liebst.
Was du nicht weißt,
weiß ich für dich:
doch wissend bin ich
nur — weil ich dich liebe. —

O Siegfried! Siegfried!
Siegendes Licht!
Dich liebt' ich immer:
denn mir allein
erdünkte Wotans Gedanke.
Der Gedanke, den nie
ich nennen durfte;
den ich nicht dachte,
sondern nur fühlte;
für den ich focht,
kämpfte und stritt;
für den ich trotzte
dem, der ihn dachte;
für den ich büßte,
Strafe mich band,
weil ich nicht ihn dachte
und nur empfand!
Denn der Gedanke —
dürftest du's lösen! —
mir war er nur Liebe zu dir.

**Siegfried.**

Wie Wunder tönt,
was wonnig du singst;
doch dunkel dünkt mich der Sinn.
Deines Auges Leuchten
seh' ich licht;
deines Atems Wehen
fühl' ich warm;

deiner Stimme Singen
hör' ich süß:
doch, was du singend mir sagst,
staunend versteh' ich's nicht.
Nicht kann ich das Ferne
sinnig erfassen,
da all' meine Sinne
dich nur sehen und fühlen.
Mit banger Furcht
fesselst du mich:
du Einz'ge hast
ihre Angst mich gelehrt.
Den du gebunden
in mächt'gen Banden,
birg meinen Mut mir nicht mehr!

**Brünnhilde**
(wehrt ihm sanft ab und wendet ihren Blick nach dem Tann).
— Dort seh' ich Grane,
mein selig Roß:
wie weidet er munter,
der mit mir schlief!
Mit mir hat ihn Siegfried erweckt.

**Siegfried.**
Auf wonnigem Munde
weidet mein Auge:
in brünstigem Durst
doch brennen die Lippen,
daß der Augen Weide sie labe!

**Brünnhilde**
(ihn mit der Hand bedeutend).
Dort seh' ich den Schild,
der Helden schirmte;
dort seh' ich den Helm,
der das Haupt mir barg:
er schirmt, er birgt mich nicht mehr!

**Siegfried.**
Eine selige Maid
versehrte mein Herz;

Wunden dem Haupte
schlug mir ein Weib:
ich kam ohne Schild und Helm!

**Brünnhilde**
(mit gesteigerter Wehmut).
Ich sehe der Brünne
prangenden Stahl:
ein scharfes Schwert
schnitt sie entzwei;
von dem maidlichen Leibe
löst es die Wehr: —
ich bin ohne Schutz und Schirm,
ohne Trutz ein trauriges Weib!

**Siegfried.**
Durch brennendes Feuer
fuhr ich zu dir;
nicht Brünne noch Panzer
barg meinen Leib:
mir in die Brust
brach nun die Lohe,
es braust mein Blut
in blühender Brunst;
ein zehrendes Feuer
ist mir entzündet:
die Glut, die Brünnhilds
Felsen umbrann,
die brennt mir nun im Gebein! —
Du Weib, jetzt lösche den Brand!
Schweige die schäumende Glut!
(Er umfaßt sie heftig; sie springt auf, wehrt ihm mit der höchsten Kraft der Angst und entflieht nach der andern Seite.)

**Brünnhilde.**
Kein Gott nahte mir je:
der Jungfrau neigten
scheu sich die Helden:
heilig schied sie aus Walhall. —
Wehe! Wehe!
Wehe der Schmach,
der schmählichen Not!

Verwundet hat mich,
der mich erweckt!
Er erbrach mir Brünne und Helm:
Brünnhilde bin ich nicht mehr!

**Siegfried.**

Noch bist du mir
die träumende Maid:
Brünnhildes Schlaf
brach ich noch nicht.
Erwache! Sei mir ein Weib!

**Brünnhilde.**

Mir schwirren die Sinne;
mein Wissen schweigt:
soll mir die Weisheit schwinden?

**Siegfried.**

Sangst du mir nicht,
dein Wissen sei
das Leuchten der Liebe zu mir?

**Brünnhilde.**

Trauriges Dunkel
trübt mir den Blick;
mein Auge dämmert,
das Licht verlischt:
Nacht wird's um mich;
aus Nebel und Grau'n
windet sich wütend
ein Angstgewirr!
Schrecken schreitet
und bäumt sich empor!
(Sie birgt heftig die Augen mit den Händen.)

**Siegfried**
(löst ihr sanft die Hände vom Blicke).

Nacht umbangt
gebundene Augen:
mit den Fesseln schwindet
das finst're Grau'n:
tauch' aus dem Dunkel und sieh —
sonnenhell leuchtet der Tag!

**Brünnhilde**
(in höchster Ergriffenheit).
Sonnenhell
leuchtet der Tag meiner Not!
O Siegfried! Siegfried!
Sieh meine Angst!
Ewig war ich,
ewig wäre ich,
ewig in süß
sehnender Wonne —
doch ewig zu deinem Heil!

O Siegfried! Herrlicher!
Hort der Welt!
Leben der Erde!
Lachender Held!
Laß, ach laß!
Lasse von mir!
Nahe mir nicht
mit der wütenden Nähe!
Zwinge mich nicht
mit dem brechenden Zwang!
Zertrümmre die Traute dir nicht! —

Sahst du dein Bild
im klaren Bach?
Hat es dich Frohen erfreut?
Rührtest zur Woge
das Wasser du auf;
zerflösse die klare
Fläche des Bachs:
dein Bild sähst du nicht mehr,
nur der Welle schwankend Gewog'.
So berühre mich nicht,
trübe mich nicht:
ewig licht
lachst du aus mir
dann selig selbst dir entgegen,
froh und heiter ein Held! —
O Siegfried! Siegfried!

Leuchtender Sproß!
Liebe — dich,
und lasse von mir:
vernichte dein Eigen nicht!

**Siegfried.**

Dich — lieb' ich:
o, liebtest mich du!
Nicht hab' ich mehr mich;
o, hätte ich dich! —
Ein herrlich Gewässer
wogt vor mir;
mit allen Sinnen
seh' ich nur sie,
die wonnig wogende Welle:
brach sie mein Bild,
so brenn' ich nun selbst,
sengende Glut
in der Flut zu kühlen;
ich selbst, wie ich bin,
spring' in den Bach: —
o, daß seine Wogen
mich selig verschlängen,
mein Sehnen schwänd' in der Flut! —
Erwache, Brünnhilde!
Wache, du Maid!
Lebe und lache,
süßeste Lust!
Sei mein! sei mein! sei mein!

**Brünnhilde.**

O Siegfried! Dein —
war ich von je!

**Siegfried.**

Warst du's von je,
so sei es jetzt!

**Brünnhilde.**

Dein werde ich
ewig sein!

**Siegfried.**

Was du sein wirst,
sei es mir heut'!
Faßt dich mein Arm,
umschling' ich dich fest;
schlägt meine Brust
brünstig die deine;
zünden die Blicke,
zehren die Atem sich;
Aug' in Auge,
Mund an Mund:
dann bist du mir,
was bang du mir warst und wirst!
Dann brach sich die brennende Sorge,
ob jetzt Brünnhilde mein?
(Er hat sie umfaßt.)

**Brünnhilde.**

Ob jetzt ich dein? —

Göttliche Ruhe
rast mir in Wogen;
keusches Licht
lodert in Gluten;
himmlisches Wissen
stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
jagt es davon!

Ob jetzt ich dein? —

O Siegfried! Siegfried!
Siehst du mich nicht!
Wie mein Blick dich verzehrt,
erblindest du nicht?
Wie mein Arm dich preßt,
entbrennst du nicht?
Wie in Strömen mein Blut
entgegen dir stürmt,
das wilde Feuer,
fühlst du es nicht?

Fürchtest du, Siegfried,
fürchtest du nicht
das wild wütende Weib?

**Siegfried.**

Ha!
Wie des Blutes Ströme sich zünden;
wie der Blicke Strahlen sich zehren;
wie die Arme brünstig sich pressen —
kehrt mir zurück
mein kühner Mut,
und das Fürchten, ach!
das nie ich gelernt —
das Fürchten, das du
kaum mich gelehrt:
das Fürchten — mich dünkt —
ich Dummer vergaß es schon wieder!
(Er läßt bei den letzten Worten Brünnhilde unwillkürlich los.)

**Brünnhilde**
(im höchsten Liebesjubel wild auflachend).

O kindischer Held!
O herrlicher Knabe!
Du hehrster Taten
töriger Hort!
Lachend muß ich dich lieben;
lachend will ich erblinden;
lachend laß uns verderben —
lachend zugrunde geh'n!

Fahr' hin, Walhall's
leuchtende Welt!
Zerfall' in Staub
deine stolze Burg!
Leb' wohl, prangende
Götter-Pracht!
Ende in Wonne,
du ewig Geschlecht!
Zerreißt, ihr Nornen,
das Runenseil!
Götter-Dämm'rung,

dunkle herauf!
Nacht der Vernichtung,
neble herein! —
Mir strahlt zur Stunde
Siegfrieds Stern;
er ist mir ewig,
er ist mir immer
erb' und eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!

**Siegfried**
(mit Brünnhilde zugleich).
Lachend erwachst
du Wonnige mir:
Brünnhilde lebt!
Brünnhilde lacht!
Heil der Sonne,
die uns bescheint!
Heil dem Tage,
der uns umleuchtet!
Heil dem Licht,
das der Nacht enttaucht!
Heil der Welt,
der Brünnhild' erwacht'!
Sie wacht! sie lebt!
Sie lacht mir entgegen!
Prangend strahlt
mir Brünnhildes Stern!
Sie ist mir ewig,
sie ist mir immer
erb' und eigen,
ein' und all':
leuchtende Liebe,
lachender Tod!
(Brünnhilde stürzt sich in Siegfrieds Arme.)
(Der Vorhang fällt.)

## Dritter Tag:

# Götterdämmerung.

### Personen.

Siegfried.
Gunther.
Hagen.
Alberich.
Brünnhilde.
Gutrune.
Waltraute.
Die Nornen.
Die Rheintöchter.
Mannen. Frauen.

## Vorspiel.

### Auf dem Walkürenfelsen.

Die Szene ist dieselbe wie am Schlusse des zweiten Tages. — Nacht. Aus der Tiefe des Hintergrundes leuchtet Feuerschein auf.

### Die drei Nornen.

(Hohe Frauengestalten in langen, dunklen und schleierartigen Faltengewändern. Die erste [älteste] lagert im Vordergrunde rechts unter der breitästigen Tanne; die zweite [jüngere] ist an einer Steinbank vor dem Felsengemache hingestreckt; die dritte [jüngste] sitzt in der Mitte des Hintergrundes auf einem Felssteine des Höhensaumes. — Eine Zeitlang herrscht düsteres Schweigen.)

**Die erste Norn**
(ohne sich zu bewegen).

Welch' Licht leuchtet dort?

**Die zweite.**

Dämmert der Tag schon auf?

**Die dritte.**

Loges Heer
umlodert feurig den Fels.
Noch ist's Nacht:
was spinnen und singen wir nicht?

**Die zweite**
(zur ersten).

Wollen wir singen und spinnen,
woran spannst du das Seil?

**Die erste Norn**
(erhebt sich und knüpft während ihres Gesanges ein goldenes Seil mit dem einen Ende an einen Ast der Tanne).

So gut und schlimm es geh',
schling' ich das Seil und singe. —

An der Welt-Esche
wob ich einst,
da groß und stark
dem Stamm entgrünte
weihlicher Äste Wald;
im kühlen Schatten
schäumt' ein Quell,
Weisheit raunend
rann sein Gewell:
da sang ich heiligen Sinn. —

Ein kühner Gott
trat zum Trunk an den Quell;
seiner Augen eines
zahlt' er als ewigen Zoll:
von der Welt-Esche
brach da Wotan einen Ast;
eines Speeres Schaft
entschnitt der Starke dem Stamm. —

In langer Zeiten Lauf
zehrte die Wunde den Wald;
falb fielen die Blätter,
dürr darbte der Baum:

traurig versiegte
des Quelles Trank;
trüben Sinnes
ward mein Sang.
Doch web' ich heut'
an der Welt-Esche nicht mehr,
muß mir die Tanne
taugen, zu fesseln das Seil:
singe, Schwester, —
— dir schwing' ich's zu —
weißt du, wie das ward?

**Die zweite Norn**
(während sie das zugeworfene Seil um einen hervorspringenden Felsstein am Eingange des Gemaches windet).

Treu berat'ner
Verträge Runen
schnitt Wotan
in des Speeres Schaft:
den hielt er als Haft der Welt.
Ein kühner Held
zerhieb im Kampfe den Speer;
in Trümmern sprang
der Verträge heiliger Haft. —
Da hieß Wotan
Walhalls Helden
der Welt-Esche
welkes Geäst
mit dem Stamm in Stücke zu fällen:
die Esche sank;
ewig versiegte der Quell! —
Fess'le ich heut'
an dem scharfen Fels das Seil:
singe, Schwester,
— dir schwing' ich's zu —
weißt du wie, das wird?

**Die dritte Norn**
(das Seil empfangend und hinter sich werfend).

Es ragt die Burg,
von Riesen gebaut:

mit der Götter und Helden
heiliger Sippe
sitzt dort Wotan im Saal.
Gehau'ner Scheite
hohe Schicht
ragt zuhauf'
rings um die Halle:
die Welt-Esche war dies sonst!
Brennt das Holz
heilig brünstig und hell,
sengt die Glut
sehrend den glänzenden Saal;
der ewigen Götter Ende
dämmert ewig da auf. —
Wisset ihr noch,
so windet von neuem das Seil:
von Norden wieder
werf' ich's dir nach:
spinne, Schwester, und singe!

(Sie hat das Seil der zweiten, diese es wieder der ersten Norne zugeworfen.)

**Die erste Norn**

(löst das Seil vom Zweige, und knüpft es während des folgenden Gesanges wieder an einen anderen Ast).

Dämmert der Tag?
oder leuchtet die Lohe?
Getrübt trügt sich mein Blick;
nicht hell eracht' ich
das heilig Alte,
da Loge einst
brannte in lichter Brunst: —
weißt du, was aus ihm ward?

**Die zweite Norn**

(das zugeworfene Seil wieder um den Stein windend).

Durch des Speeres Zauber
zähmte ihn Wotan;
Räte raunt' er dem Gott:
an des Schaftes Runen,
frei sich zu raten,
nagte zehrend sein Zahn.

Da mit des Speeres
zwingender Spitze
bannte ihn Wotan,
Brünnhildes Fels zu umbrennen: —
weißt du, was aus ihm wird?

**Die dritte Norn**
(das zugeschwungene Seil wieder hinter sich werfend).
Des zerschlagnen Speeres
stechende Splitter
taucht einst Wotan
dem Brünstigen tief in die Brust:
zehrender Brand
zündet da auf;
den wirft der Gott
in der Welt-Esche
zuhauf geschichtete Scheite. —
Wollt ihr wissen,
wann das wird,
schwingt mir, Schwestern, das Seil!
(Sie wirft das Seil der zweiten, diese es wieder der ersten zu.)

**Die erste Norn**
(das Seil von neuem anknüpfend).
Die Nacht weicht;
nichts mehr gewahr ich:
des Seiles Fäden
find' ich nicht mehr;
verflochten ist das Geflecht.
Ein wüstes Gesicht
wirrt mir wütend den Sinn: —
das Rheingold
raubte Alberich einst:
weißt du, was aus ihm ward?

**Die zweite Norn**
(mit mühevoller Hast das Seil um den Stein windend).
Des Steine Schärfe
schnitt in das Seil;
nicht fest spannt mehr
der Fäden Gespinst:

verwirrt ist das Geweb'.
Aus Neid und Not
ragt mir des Niblungen Ring: —
ein rächender Fluch
nagt meiner Fäden Geflecht:
weißt du, was daraus wird?

**Die dritte Norn**
(das zugeworfene Seil hastig fassend).
Zu locker das Seil!
Mir langt es nicht:
soll ich nach Norden
neigen das Ende,
straffer sei es gestreckt!
(Sie zieht gewaltsam das Seil an: es reißt in der Mitte.)

**Die zweite.**
Es riß!

**Die dritte.**
Es riß!

**Die erste.**
Es riß!

(Erschreckt sind die drei Nornen aufgefahren und nach der Mitte der Bühne zusammengetreten: sie fassen die Stücken des zerrissenen Seiles und binden damit ihre Leiber aneinander.)

**Die drei Nornen.**
Zu End' ewiges Wissen!
Der Welt melden
Weise nichts mehr: —
hinab zur Mutter, hinab!
(Sie verschwinden.)
(Der Tag, der zuletzt immer heller gedämmert, bricht vollends ganz an und dämpft den Feuerschein in der Tiefe.)

---

**Siegfried und Brünnhilde**
(treten aus dem Steingemache auf. Siegfried ist in vollen Waffen, Brünnhilde führt ihr Roß am Zaume.)

**Brünnhilde.**
Zu neuen Taten,
teurer Helde,
wie liebt' ich dich —
ließ' ich dich nicht?

Ein einzig Sorgen
macht mich säumen:
daß dir zu wenig
mein Wert gewann!

Was Götter mich wiesen,
gab ich dir:
heiliger Runen
reichen Hort;
doch meiner Stärke
magdlichen Stamm
nahm mir der Held,
dem ich nun mich neige.

Des Wissens bar —
doch des Wunsches voll;
an Liebe reich —
doch ledig der Kraft:
mögst du die Arme
nicht verachten,
die dir nur gönnen —
nicht geben mehr kann!

**Siegfried.**

Mehr gabst du, Wunderfrau,
als ich zu wahren weiß:
nicht zürne, wenn dein Lehren
mich unbelehret ließ!
Ein Wissen doch wahr' ich wohl:
daß mir Brünnhilde lebt;
eine Lehre lernt' ich leicht:
Brünnhildes zu gedenken!

**Brünnhilde.**

Willst du mir Minne schenken,
gedenke deiner nur,
gedenke deiner Taten!
Gedenke des wilden Feuers,
das furchtlos du durchschrittest,
da den Fels es rings umbrann —

**Siegfried.**

Brünnhilde zu gewinnen!

**Brünnhilde.**

Gedenk der beschildeten Frau,
die in tiefem Schlaf du fandest,
der den festen Helm du erbrach'st —

**Siegfried.**

Brünnhilde zu erwecken!

**Brünnhilde.**

Gedenk' der Eide,
die uns einen;
gedenk' der Treue,
die wir tragen;
gedenk' der Liebe,
der wir leben:
Brünnhilde brennt dann ewig
heilig dir in der Brust! —

**Siegfried.**

Lass' ich, Liebste, dich hier
in der Lohe heiliger Hut,
zum Tausche deiner Runen
reich' ich dir diesen Ring.
Was der Taten je ich schuf,
des Tugend schließt er ein;
ich erschlug einen wilden Wurm,
der grimmig lang' ihn bewacht.
Nun wahre du seine Kraft
als Weihe-Gruß meiner Treu'!

**Brünnhilde.**

Ihn geiz' ich als einziges Gut:
für den Ring nun nimm auch mein Roß! —
Ging sein Lauf mit mir
einst kühn durch die Lüfte —
mit mir
verlor es die mächt'ge Art;
über Wolken hin

auf blitzenden Wettern
nicht mehr
schwingt es sich mutig des Wegs.
Doch wohin du ihn führst
— sei es durchs Feuer —
grauenlos folgt dir Grane;
denn dir, o Helde,
soll er gehorchen!
Du hüt' ihn wohl;
er hört dein Wort: —
o, bringe Grane
oft Brünnhildes Gruß!

**Siegfried.**

Durch deine Tugend allein
soll so ich Taten noch wirken?
Meine Kämpfe kiesest du,
meine Siege kehren zu dir?
Auf deines Rosses Rücken,
in deines Schildes Schirm
nicht Siegfried acht' ich mich mehr:
ich bin nur Brünnhildes Arm!

**Brünnhilde.**

O, wär' Brünnhild' deine Seele!

**Siegfried.**

Durch sie entbrennt mir der Mut.

**Brünnhilde.**

So wärst du Siegfried und Brünnhilde.

**Siegfried.**

Wo ich bin, bergen sich beide.

**Brünnhilde.**

So verödet mein Felsensaal?

**Siegfried.**

Vereint faßt er uns zwei.

**Brünnhilde.**

O heilige Götter,
hehre Geschlechter!

Weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar!
Getrennt — wer mag es scheiden?
Geschieden — trennt es sich nie!

**Siegfried.**

Heil dir, Brünnhild',
prangender Stern!
Heil, strahlende Liebe!

**Brünnhilde.**

Heil dir, Siegfried,
siegender Stern!
Heil, strahlendes Leben!

**Beide.**

Heil! Heil!

(Siegfried leitet das Roß den Felsen hinab; Brünnhilde blickt ihm vom Hohensaume lange entzückt nach. Aus der Tiefe hört man Siegfrieds Horn munter ertönen. — Der Vorhang fällt.)

---

# Erster Aufzug.

## Die Halle der Gibichungen am Rhein.

(Sie ist dem Hintergrunde zu ganz offen; diesen nimmt ein freier Uferraum bis zum Flusse hin ein; felsige Anhöhen umgrenzen den Raum.)

**Gunther, Hagen und Gutrune.**

(Gunther und Gutrune auf dem Hochsitze, vor dem ein Tisch mit Trinkgerät steht; Hagen sitzt davor.)

**Gunther.**

Nun hör', Hagen!
Sage mir, Held:
sitz' ich selig am Rhein,
Gunther zu Gibichs Ruhm?

**Hagen.**

Dich echt genannten
acht' ich zu neiden:
Die beid' uns Brüder gebar,
Frau Grimhild' hieß mich's begreifen.

**Gunther.**

Dich neide ich:
nicht neide mich du!
Erbt' ich Erstlingsart,
Weisheit ward dir allein:
Halbbrüder-Zwist
bezwang sich nie besser;
deinem Rat nur red' ich Lob,
frag' ich dich nach meinem Ruhm.

**Hagen.**

So schelt' ich den Rat,
da schlecht noch dein Ruhm:
denn hohe Güter weiß ich,
die der Gibichung noch nicht gewann.

**Gunther.**

Verschwiegst du sie,
so schelte auch ich.

**Hagen.**

In sommerlich reifer Stärke
seh' ich Gibichs Stamm,
dich, Gunther, unbeweibt,
dich, Gutrun', ohne Mann.

**Gunther.**

Wen rätst du nun zu frein,
daß unsrem Ruhm' es fromm'?

**Hagen.**

Ein Weib weiß ich,
das hehrste der Welt: —
auf Felsen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
nur wer durch das Feuer bricht,
darf Brünnhildes Freier sein.

**Gunther.**

Vermag das mein Mut zu bestehn?

**Hagen.**

Einem Stärkren noch ist's nur bestimmt.

**Gunther.**
Wer ist der streitlichste Mann?

**Hagen.**
Siegfried, der Wälsungen Sproß:
der ist der stärkste Held.
Ein Zwillingspaar,
von Liebe bezwungen,
Siegmund und Sieglinde
zeugten den echtesten Sohn:
der im Walde mächtig erwuchs,
den wünsch' ich Gutrun' zum Mann.

**Gutrune.**
Welche Tat schuf er so tapfer,
daß als herrlichster Held er genannt?

**Hagen.**
Vor Neidhöhle
den Niblungenhort
bewachte ein ries'ger Wurm:
Siegfried schloß ihm
den freislichen Schlund,
erschlug ihn mit siegendem Schwert.
Solch ungeheurer Tat
enttagte des Helden Ruhm.

**Gunther.**
Von dem Niblungenhort vernahm ich:
er wahrt den neidlichsten Schatz?

**Hagen.**
Wer wohl ihn zu nützen wüßt',
dem neigte sich wahrlich die Welt.

**Gunther.**
Und Siegfried hat ihn erkämpft?

**Hagen.**
Knecht sind die Niblungen ihm.

**Gunther.**
Und Brünnhild' gewänne nur er?

**Hagen.**

Keinem and'ren wiche die Brunst.

**Gunther**
(unwillig sich vom Sitze erhebend).

Wie weckst du Zweifel und Zwist!
Was ich nicht zwingen soll,
danach zu verlangen
machst du mir Lust?

**Hagen.**

Brächte Siegfried
die Braut dir heim,
wär' dann Brünnhild' nicht dein?

**Gunther**
(bewegt in der Halle auf und ab schreitend).

Was zwänge den frohen Mann,
für mich die Maid zu frei'n?

**Hagen.**

Ihn zwänge bald deine Bitte,
bänd' ihn Gutrun' zuvor.

**Gutrune.**

Du Spötter, böser Hagen!
Wie sollt' ich Siegfried binden?
Ist er der herrlichste
Held der Welt,
der Erde holdeste Frauen
friedeten längst ihn schon.

**Hagen.**

Gedenk' des Trankes im Schrein;
vertrau' mir, der ihn gewann:
den Helden, des du verlangst,
bindet er liebend an dich.
Träte nun Siegfried ein,
genöss' er des würzigen Trankes,
daß vor dir ein Weib er ersah,
daß je ein Weib ihm genaht —
vergessen müßt' er des ganz. —
Nun redet: —
wie dünkt euch Hagens Rat?

**Gunther**
(der wieder an den Tisch getreten und, auf ihn gelehnt, aufmerksam zugehört hat).
Gepriesen sei Grimhild',
die uns den Bruder gab!

**Gutrune.**
Möcht' ich Siegfried je erseh'n!

**Gunther.**
Wie suchten wir ihn auf?

**Hagen.**
Jagt er auf Taten
wonnig umher,
zum engen Tann
wird ihm die Welt:
wohl stürmt er in rastloser Jagd
auch zu Gibichs Strand an den Rhein.

**Gunther.**
Willkommen hieß' ich ihn gern.
(Siegfrieds Horn läßt sich von ferne vernehmen. – Sie lauschen).
Vom Rhein her tönt das Horn.

**Hagen**
(ist an das Ufer gegangen, späht den Fluß hinab und ruft zurück).
In einem Nachen Held und Roß:
der bläst so munter das Horn. —

Ein gemächlicher Schlag
wie von müss'ger Hand
treib jach den Kahn
gegen den Strom;
so rüstiger Kraft
in des Ruders Schwung
rühmt sich nur der,
der den Wurm erschlug: —
Siegfried ist's, sicher kein andrer!

**Gunther.**
Jagt er vorbei?

**Hagen**

(durch die hohlen Hände nach dem Flusse zu rufend).

Hoiho! Wohin,
du heit'rer Held?

**Siegfrieds Stimme**

(aus der Ferne, vom Flusse her).

Zu Gibichs starkem Sohne.

**Hagen.**

In seine Halle entbiet' ich dich:
hieher! hier lege an!
Heil Siegfried! teurer Held!

**Siegfried**

(legt an).

(Gunther ist zu Hagen an das Ufer getreten. Gutrune erblickt Siegfried vom Hochsitze aus, heftet eine Zeitlang in freudiger Überraschung den Blick auf ihn, und als die Männer dann näher zur Halle schreiten, entfernt sie sich, in sichtbarer Verwirrung, nach links durch eine Tür in ihr Gemach.)

**Siegfried**

(der sein Roß an das Land geführt und jetzt ruhig an ihm lehnt).

Wer ist Gibichs Sohn?

**Gunther.**

Gunther, ich, den du suchst.

**Siegfried.**

Dich hört' ich rühmen
weit am Rhein:
nun ficht mit mir,
oder sei mein Freund!

**Gunther.**

Laß' den Kampf:
sei willkommen!

**Siegfried.**

Wo berg' ich mein Roß?

**Hagen.**

Ich biet' ihm Rast.

**Siegfried.**

Du riefst mich Siegfried:
sahst du mich schon?

**Hagen.**

Ich kannte dich nur
an deiner Kraft.

**Siegfried.**

Wohl hüte mir Grane!
Du hieltest nie
von edlerer Zucht
am Zaume ein Roß.

(Hagen führt das Roß rechts hinter die Halle ab und kehrt bald darauf wieder zurück. Gunther schreitet mit Siegfried in die Halle vor.)

**Gunther.**

Begrüße froh, o Held,
die Halle meines Vaters;
wohin du schreitest,
was du siehst,
das achte nun dein Eigen:
dein ist mein Erbe,
Land und Leute —
hilf, mein Leib, meinem Eide!
mich selbst geb' ich zum Mann.

**Siegfried.**

Nicht Land noch Leute biet' ich,
noch Vaters Haus und Hof:
einzig erbt' ich
den eig'nen Leib;
lebend zehr' ich den auf.
Nur ein Schwert hab' ich,
selbst geschmiedet —
hilf, mein Schwert, meinem Eide! —
das biet' ich mit mir zum Bund.

**Hagen**
(hinter ihnen stehend).

Doch des Niblungen-Hortes
nennt die Märe dich Herrn?

**Siegfried.**

Des Schatzes vergaß ich fast:
so schätz' ich sein müss'ges Gut!
In einer Höhle ließ ich's liegen,
wo ein Wurm es einst bewacht.

**Hagen.**

Und nichts entnahm'st du ihm?

**Siegfried**
(auf das stählerne Netzgewirk deutend, das er im Gürtel hängen hat).

Dies Gewirk, unkund seiner Kraft.

**Hagen.**

Den Tarnhelm kenn' ich,
der Niblungen künstliches Werk:
er taugt, bedeckt er dein Haupt,
dir zu tauschen jede Gestalt;
verlangt dich's an fernsten Ort,
er entführt flugs dich dahin. —
Sonst nichts entnahm'st du dem Hort?

**Siegfried.**

Einen Ring.

**Hagen.**

Den hütest du wohl?

**Siegfried.**

Den hütet ein hehres Weib.

**Hagen**
(für sich).

Brünnhilde! ...

**Gunther.**

Nicht, Siegfried, sollst du mir tauschen:
Tand gäb' ich für dein Geschmeid',
nähm'st all' mein Gut du dafür!
Ohn' Entgelt dien' ich dir gern.

(Hagen ist zu Gutrunes Türe gegangen, und öffnet sie jetzt. Gutrune tritt heraus: sie trägt ein gefülltes Trinkhorn, und naht damit Siegfried.)

**Gutrune.**

Willkommen, Gast,
in Gibich's Haus!
Seine Tochter reicht dir den Trank.

**Siegfried**

(neigt sich ihr freundlich und ergreift das Horn; er hält es gedankenvoll vor sich hin und sagt leise):

Vergäß' ich alles,
was du gabst,
von einer Lehre
lass' ich nie: —
den ersten Trunk
zu treuer Minne,
Brünnhilde, bring' ich dir!

(Er trinkt und reicht das Horn Gutrune zurück, welche, verschämt und verwirrt, ihre Augen vor ihm niederschlägt.)

**Siegfried**

(mit schnell entbrannter Leidenschaft den Blick auf sie heftend).

Die so mit dem Blitz
den Blick du mir sengst,
was senk'st du dein Auge vor mir?

**Gutrune**

(schlägt, errötend, das Auge zu ihm auf).

**Siegfried.**

Ha, schönstes Weib!
Schließe den Blick!
Das Herz in der Brust
brennt mir sein Strahl:
zu feurigen Strömen fühl' ich
zehrend ihn zünden mein Blut!

(Mit bebender Stimme.)

Gunther — wie heißt deine Schwester?

**Gunther.**

Gutrune.

**Siegfried.**

Sind's gute Runen,
die ihrem Aug' ich entrate? —

(Er faßt Gutrune mit feurigem Ungestüm bei der Hand.)

Deinem Bruder bot ich mich zum Mann;
der stolze schlug mich aus: —
trügst du, wie er, mir Übermut,
böt' ich mich dir zum Bund?

**Gutrune**
(neigt demütig das Haupt und mit einer Gebärde, als fühle sie sich seiner nicht wert, verläßt sie wankenden Schrittes wieder die Halle).

**Siegfried**
(blickt ihr, wie festgezaubert, nach, von Hagen und Gunther aufmerksam beobachtet, dann, ohne sich umzuwenden, frägt er):
Hast du, Gunther, ein Weib?

**Gunther.**
Nicht freit' ich noch,
und einer Frau
soll ich mich schwerlich freu'n!
Auf eine setzt' ich den Sinn,
die kein Rat je mir erringt.

**Siegfried**
(lebhaft sich zu ihm wendend).
Was wär' dir versagt,
steh' ich dir bei?

**Gunther.**
Auf Felsen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt den Saal —

**Siegfried**
(verwundert, und wie um eines längst Vergessenen sich zu entsinnen, wiederholt leise).
„Auf Felsen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt den Saal" ..?

**Gunther.**
Nur wer durch das Feuer bricht —

**Siegfried**
(hastig einfallend und schnell nachlassend).
„Nur wer durch das Feuer bricht" ..?

**Gunther.**
— darf Brünnhildes Freier sein.

**Siegfried**
(drückt durch eine schweigende Gebärde aus, daß bei Nennung von Brünnhildes Namen die Erinnerung ihm vollends ganz schwindet).

**Gunther.**
Nun darf ich den Fels nicht erklimmen;
das Feuer verglimmt mir nie!

**Siegfried**
(heftig auffahrend).
Ich — fürchte kein Feuer:
für dich frei' ich die Frau:
denn dein Mann bin ich,
und mein Mut ist dein —
erwerb' ich Gutrun' zum Weib.

**Gunther.**
Gutrune gönn' ich dir gern.

**Siegfried.**
Brünnhilde bringe ich dir.

**Gunther.**
Wie willst du sie täuschen?

**Siegfried.**
Durch des Tarnhelms Trug
tausch' ich mir deine Gestalt.

**Gunther.**
So stelle Eide zum Schwur!

**Siegfried.**
Blut-Brüderschaft
schwöre ein Eid!
(Hagen füllt ein Trinkhorn mit frischem Wein; Siegfried und Gunther ritzen sich mit ihren Schwertern die Arme und halten diese einen Augenblick über das Trinkhorn.)

**Siegfried und Gunther.**
Blühenden Lebens
labendes Blut
träufelt' ich in den Trank:
bruder-brünstig
mutig gemischt,

blüht im Trank unser Blut.
Treue trink' ich dem Freund:
froh und frei
entblühe dem Bund
Blut-Brüderschaft heut'!
Bricht ein Bruder den Bund,
trügt den treuen der Freund:
was in Tropfen hold
heute wir tranken,
in Strahlen ström' es dahin,
fromme Sühne dem Freund!
So — biet' ich den Bund:
so — trink' ich dir Treu'!

(Sie trinken nacheinander, jeder zur Hälfte; dann zerschlägt Hagen, der während des Schwures zur Seite gelehnt, mit seinem Schwerte das Horn. Siegfried und Gunther reichen sich die Hände.)

**Siegfried**
(zu Hagen).

Was nahmst du am Eide nicht teil?

**Hagen.**

Mein Blut verdärb' euch den Trank!
Nicht fließt mir's echt
und edel wie euch;
störrisch und kalt
stockt's in mir;
nicht will's die Wange mir röten.
D'rum bleib' ich fern
vom feurigen Bund.

**Gunther.**

Laß den unfrohen Mann!

**Siegfried.**

Frisch auf die Fahrt!
Dort liegt mein Schiff;
schnell führt es zum Felsen:
eine Nacht am Ufer
harrst du im Nachen:
die Frau fährst du dann heim.

**Gunther.**

Rastest du nicht zuvor?

**Siegfried.**

Um die Rückkehr ist's mir jach.
(Er geht zum Ufer.)

**Gunther.**

Du Hagen, bewache die Halle!
(Er folgt Siegfried.)
(Gutrune erscheint an der Türe ihres Gemaches.)

**Gutrune.**

Wohin eilen die Schnellen?

**Hagen.**

Zu Schiff, Brünnhild' zu frei'n.

**Gutrune.**

Siegfried?

**Hagen.**

Sieh, wie's ihn treibt,
zum Weib dich zu gewinnen!
(Er setzt sich mit Speer und Schild vor der Halle nieder. Siegfried und Gunther fahren ab.)

**Gutrune.**

Siegfried — mein!
(Sie geht, lebhaft erregt, in ihr Gemach zurück.)

**Hagen**
(nach längerem Schweigen).

Hier sitz' ich zur Wacht,
wahre den Hof,
wehre die Halle dem Feind: —
Gibichs Sohne
wehet der Wind;
auf Werben fährt er dahin.
Ihm führt das Steuer
ein starker Held,
Gefahr ihm will er besteh'n:
die eig'ne Braut
ihm bringt er zum Rhein;
mir aber bringt er — den Ring. —

Ihr freien Söhne,
frohe Gesellen,
segelt nur lustig dahin!
Dünkt er euch niedrig,
ihr dient ihm doch —
des Niblungen Sohn.

(Ein Teppich schlägt vor der Szene zusammen und verschließt die Bühne. Nachdem der Schauplatz verwandelt ist, wird der Teppich, der zuvor den Vordergrund der Halle einfaßte, gänzlich aufgezogen.)

Die Felsenhöhe
(wie im Vorspiel).

**Brünnhilde**
(sitzt am Eingange des Steingemaches und betrachtet in stummem Sinnen Siegfrieds Ring; von wonniger Erinnerung überwältigt, bedeckt sie ihn dann mit Küssen, — als sie plötzlich ein fernes Geräusch vernimmt: sie lauscht und späht zur Seite in den Hintergrund).

Altgewohntes Geräusch
raunt meinem Ohr die Ferne: —
ein Luftroß jagt
im Laufe daher;
auf der Wolke fährt es
wetternd zum Fels!
Wer fand mich Einsame auf?

**Waltrautes** Stimme
(aus der Ferne).

Brünnhilde! Schwester!
Schläf'st oder wach'st du?

**Brünnhilde**
(fährt vom Sitze auf).

Waltrautes Ruf,
so wonnig mir kund! —
Kommst du, Schwester,
schwingst du kühn dich zu mir?
(In die Szene rufend.)
Dort im Tann
— dir noch vertraut —
steige vom Roß,
und stell' den Renner zur Ruh! —

Kommst du zu mir?
Bist du so kühn?
Magst ohne Grauen
Brünnhild' bieten den Gruß?

(Waltraute ist aus dem Tann hastig aufgetreten; Brünnhilde ist ihr stürmisch entgegengeeilt: diese beachtet in der Freude nicht die ängstliche Scheu Waltrautes.)

**Waltraute.**

Einzig nur dir
galt meine Eile.

**Brünnhilde**
(in höchster freudiger Aufgeregtheit).

So wagetest du, Brünnhild' zulieb,
Walvaters Bann zu brechen?
Oder wie? o sag'!
wär' wider mich
Wotans Sinn erweicht? —
Als dem Gott entgegen
Siegmund ich schützte,
fehlend — ich weiß —
erfüllt' ich doch seinen Wunsch:
daß sein Zorn sich verzogen,
weiß ich auch;
denn verschloß er mich gleich in Schlaf,
fesselt' er mich auf den Fels,
wies er dem Mann mich zur Magd,
der am Weg' mich fänd' und erweckt' —
meiner bangen Bitte
doch gab er Gunst:
mit zehrendem Feuer
umzog er den Fels,
dem Zagen zu wehren den Weg.
So zur Seligsten
schuf mich die Strafe:
der herrlichste Held
gewann mich zum Weib;
in seiner Liebe
leucht' ich und lache nun auf. —
Lockte dich Schwester mein Los?

An meiner Wonne
willst du dich weiden,
teilen, was mich betraf?

Waltraute.

Teilen den Taumel,
der dich Törin erfaßt? —
Ein andres bewog mich, in Angst
zu brechen Wotans Gebot.

Brünnhilde.

Angst und Furcht
fesselt dich Arme?
So verzieh der Strenge noch nicht?
Du zagst vor des Strafenden Zorn?

Waltraute.

Dürft' ich ihn fürchten,
meiner Angst fänd' ich ein End'!

Brünnhilde.

Staunend versteh' ich dich nicht!

Waltraute.

Wehr' deiner Wallung:
achtsam höre mich an!
Nach Walhall wieder
drängt mich die Angst,
die von Walhall hierher mich trieb.

Brünnhilde
(erschrocken).

Was ist's mit den ewigen Göttern?

Waltraute.

Höre mit Sinn, was ich sage! —
Seit er von dir geschieden,
zur Schlacht nicht mehr
schickte uns Wotan;
irr und ratlos
ritten wir ängstlich zu Heer.
Wallhalls mutige Helden

mied Walvater:
einsam zu Roß
ohne Ruh' und Rast
durchschweift' er als Wand'rer die Welt.
Jüngst kehrte er heim;
in der Hand hielt er
seines Speeres Splitter:
die hatte ein Held ihm geschlagen.
Mit stummem Wink
Walhalls Starke
wies er zum Forst,
die Welt-Esche zu fällen;
des Stammes Scheite
hieß er sie schichten
zum ragenden Hauf'
rings um der Seligen Saal.
Der Götter Rat
ließ er berufen;
den Hochsitz nahm
heilig er ein:
ihm zu Seiten
hieß er die bangen sich setzen,
in Ring und Reih'
die Hall' erfüllen die Helden.
So — sitzt er,
sagt kein Wort,
auf hehrem Stuhle
stumm und ernst,
des Speeres Splitter
fest in der Faust;
Holdas Äpfel
rührt er nicht an:
Staunen und Bangen
binden starr die Götter. —
Seiner Raben beide
sandt' er auf Reise:
kehrten die einst
mit guter Kunde zurück,
dann noch einmal

— zum letztenmal —
lächelte ewig der Gott. —
Seine Knie umwindend
liegen wir Walküren:
blind bleibt er
den flehenden Blicken;
uns alle verzehrt
Zagen und endlose Angst.
An seine Brust
preßt' ich mich weinend:
da brach sich sein Blick —
er gedachte, Brünnhilde, dein!
Tief seufzte er auf,
schloß das Auge,
und wie im Traume
raunt' er das Wort: —
„des tiefen Rheines Töchtern
gäbe den Ring sie zurück,
von des Fluches Last
erlöst wär' Gott und Welt!" —
Da sann ich nach:
von seiner Seite
durch stumme Reihen
stahl ich mich fort;
in heimlicher Hast
bestieg ich mein Roß
und ritt im Sturme zu dir.
Dich, o Schwester,
beschwör' ich nun:
was du vermagst,
vollführ es dein Mut!
Ende der Ewigen Qual!

**Brünnhilde.**

Welch' banger Träume Mären
meldest du Traurige mir!
Der Götter heiligem
Himmels-Nebel
bin ich Törin enttaucht:

nicht fass' ich, was ich erfahre.
Wirr und wüst
scheint mir dein Sinn;
in deinem Aug'
— so übermüde —
glänzt flackernde Glut:
mit blasser Wange,
du bleiche Schwester,
was willst du wilde von mir?

**Waltraute**
(mit unheimlicher Hast).
An deiner Hand der Ring —
er ist's: hör' meinen Rat!
für Wotan wirf ihn von dir!

**Brünnhilde.**
Den Ring — von mir?

**Waltraute.**
Den Rheintöchtern gib ihn zurück!

**Brünnhilde.**
Den Rheintöchtern — ich — den Ring?
Siegfrieds Liebespfand?
Bist du von Sinnen?

**Waltraute.**
Hör' mich! hör' meine Angst!
Der Welt Unheil
haftet sicher an ihm: —
wirf ihn von dir
fort in die Welle!
Walhalls Elend zu enden,
den verfluchten wirf in die Flut!

**Brünnhilde.**
Ha! weißt du, was er mir ist?
Wie kannst du's fassen,
fühllose Maid! —
Mehr als Walhall's Wonne,
mehr als der Ewigen Ruhm —

ist mir der Ring:
ein Blick auf sein helles Gold,
ein Blitz aus dem hehren Glanz —
gilt mir werter
als aller Götter
ewig währendes Glück!
Denn selig aus ihm
leuchtet mir Siegfrieds Liebe:
Siegfrieds Liebe
— o, ließ' sich die Wonne dir sagen! —
sie — wahrt mir der Reif.

Geh heim zu der Götter
heiligem Rat;
von meinem Ringe
raun' ihnen zu:
die Liebe ließe ich nicht,
mir nähmen nie sie die Liebe —
stürz auch in Trümmern
Walhalls strahlende Pracht!

**Waltraute.**

Dies deine Treue?
So in Trauer
entläßt du lieblos die Schwester?

**Brünnhilde.**

Schwinge dich fort;
fliege zu Roß:
den Ring entführst du mir nicht!

**Waltraute.**

Wehe! Wehe!
Weh' dir, Schwester!
Walhalls Göttern Weh'!
(Sie stürzt fort; man hört sie schnell — wie zu Roß — vom Tann aus fortbrausen.)

**Brünnhilde**

(blickt einer davonjagenden, hell erleuchteten Gewitterwolke nach, die sich bald gänzlich in der Ferne verliert).

Blitzend Gewölk,
vom Wind geblasen,

stürme dahin:
zu mir nie steu're mehr her! —
(Es ist Abend geworden: aus der Tiefe leuchtet der Feuerschein stärker auf.)
Abendlich Dämmern
deckt den Himmel:
heller leuchtet
die hütende Lohe herauf. —
Was leckt so wütend
die lodernde Welle zum Wall?
Zur Felsenspitze
wälzt sich der feurige Schwall. —
(Man hört aus der Tiefe Siegfrieds Hornruf nahen. Brünnhilde lauscht und fährt dann entzückt auf.)
Siegfried! ...
Siegfried zurück?
Seinen Ruf sendet er her! ...
Auf! — Auf, ihm entgegen!
In meines Gottes Arm!
(Sie stürzt in höchstem Entzücken dem Hintergrunde zu. Feuerflammen schlagen über den Höhensaum auf: aus ihnen springt)

**Siegfried**
(auf einen hoch ragenden Felsstein empor, worauf die Flammen wieder zurückweichen und abermals nur aus der Tiefe des Hintergrundes heraufleuchten).
(Siegfried, auf dem Haupte den Tarnhelm, der ihm bis zur Hälfte das Gesicht verdeckt und nur die Augen freiläßt, erscheint in Gunthers Gestalt.)

**Brünnhilde**
(voll Entsetzen zurückweichend).
Verrat? — Wer drang zu mir?
(Sie flieht bis in den Vordergrund und heftet von da aus in sprachlosem Erstaunen ihren Blick auf Siegfried.)

**Siegfried**
(im Hintergrunde auf dem Steine verweilend, betrachtet sie lange, auf seinen Schild gelehnt; dann redet er sie mit verstellter — tieferer — Stimme an).
Brünnhild'! Ein Freier kam,
den dein Feuer nicht geschreckt.
Dich werb' ich nun zum Weib;
du folge willig mir!

**Brünnhilde**
(heftig zitternd).
Wer ist der Mann,
der das vermochte,
was dem stärksten nur bestimmt?

**Siegfried**
(immer noch auf dem Steine im Hintergrunde)
Ein Helde, der dich zähmt —
bezwingt Gewalt dich nur.

**Brünnhilde**
(von Grausen erfaßt).
Ein Unhold schwang sich
auf jenen Stein; —
ein Aar kam geflogen,
mich zu zerfleischen! —
Wer bist du, Schrecklicher?
(Siegfried — schweigt.)
Stammst du von Menschen?
Kommst du von Hellas
nächtlichem Heer?

**Siegfried**
(nach längerem Schweigen).
Ein Gibichung bin ich,
und Gunther heißt der Held,
dem, Frau, du folgen sollst.

**Brünnhilde**
(in Verzweiflung ausbrechend).
Wotan, ergrimmter,
grausamer Gott!
Weh! Nun erseh' ich
der Strafe Sinn:
zu Hohn und Jammer
jagst du mich hin!

**Siegfried**
(springt vom Steine herab und tritt näher).
Die Nacht bricht an:
in deinem Gemach
mußt du dich mir vermählen.

**Brünnhilde**
(den Finger, an dem sie Siegfrieds Ring trägt, drohend emporstreckend).
Bleib fern! Fürchte dies Zeichen!
Zur Schande zwingst du mich nicht,
solang' der Ring mich schützt.

**Siegfried.**

Mannesrecht geb' er Gunther:
durch den Ring sei ihm vermählt!

**Brünnhilde.**

Zurück, Räuber!
Frevelnder Dieb!
Erfreche dich nicht zu nah'n!
Stärker wie Stahl
macht mich der Ring:
nie — raubst du ihn mir!

**Siegfried.**

Von dir ihn zu lösen
lehrst du mich nun.

(Er dringt auf sie ein; sie ringen. Brünnhilde windet sich los und flieht. Siegfried setzt ihr nach. Sie ringen von neuem: er erfaßt sie und entzieht ihrem Finger den Ring. Sie schreit laut auf und sinkt, wie zerbrochen, auf der Steinbank vor dem Gemache zusammen.)

**Siegfried.**

Jetzt bist du mein!
Brünnhilde, Gunthers Braut —
gönne mir nun dein Gemach!

**Brünnhilde**
(fast ohnmächtig).

Was könntest du wehren,
elendes Weib?

(Siegfried treibt sie mit einer gebietenden Bewegung an: zitternd und wankenden Schrittes geht sie in das Gemach.)

**Siegfried**
(das Schwert ziehend, — mit seiner natürlichen Stimme).

Nun, Notung, zeuge du,
daß ich in Züchten warb:
meine Treue wahrend dem Bruder,
trenne mich von seinem Weib!

(Er folgt Brünnhilde nach.)

(Der Vorhang fällt.)

# Zweiter Aufzug.

## Uferraum.

Vor der Halle der Gibichungen: rechts der offene Eingang zur Halle: links das Rheinufer; von diesem aus erhebt sich eine, durch verschiedene Bergpfade gespaltene, felsige Anhöhe quer über die Bühne, nach rechts, dem Hintergrunde zu, aufsteigend: dort sieht man einen der Fricka errichteten „Weihstein", welchem höher hinauf ein größerer für Wotan, sowie seitwärts ein gleicher dem Donner geweiheter entspricht. — Es ist Nacht.

(Hagen, den Speer im Arm, den Schild zur Seite, sitzt schlafend an der Halle. Der Mond wirft plötzlich ein grelles Licht auf ihn und seine nächste Umgebung: man gewahrt Alberich vor Hagen, die Arme auf dessen Knie gelehnt.)

**Alberich.**

Schläfst du, Hagen, mein Sohn? —
Du schläfst und hörst mich nicht,
den Ruh' und Schlaf verriet?

**Hagen**

(leise und ohne sich zu rühren, so daß er immer fort zu schlafen scheint, obwohl er die Augen starr und offen hält).

Ich höre dich, schlimmer Albe:
was hast du meinem Schlaf zu sagen?

**Alberich.**

Gemahnt sei der Macht,
der du gebietest,
bist du so mutig,
wie dich deine Mutter gebar.

**Hagen.**

Gab die Mutter mir Mut,
nicht doch mag ich ihr danken,
daß deiner List sie erlag:
frühalt, fahl und bleich,
hass' ich die Frohen,
freue mich nie!

**Alberich.**

Hagen, mein Sohn,
hasse die Frohen!
Mich lust-freien,
leid-belasteten,

liebst du so, wie du sollst!
Bist du kräftig,
kühn und klug:
die wir bekämpfen
mit nächtigem Krieg,
schon gibt ihnen Not unser Neid.
Der einst den Ring mir entriß,
Wotan, der wütende Räuber,
vom eig'nen Geschlecht
ward er geschlagen:
an den Wälsung verlor er
Macht und Gewalt:
mit der Götter ganzer Sippe
in Angst ersieht er sein End'.
Nicht ihn fürcht' ich mehr:
fallen muß er mit allen! —

Schläfst du, Hagen, mein Sohn?

**Hagen.**

Des Ewigen Macht,
wer erbte sie?

**Alberich.**

Ich — und du:
wir erben die Welt,
trüg' ich mich nicht
in deiner Treu',
teilst du meinen Gram und Grimm. —
Wotans Speer
zerspellte der Wälsung,
der Fafner, den Wurm,
im Kampfe gefällt,
und kindisch den Ring sich errang:
jede Gewalt
hat er gewonnen;
Walhall und Nibelheim
neigen sich ihm;
an dem furchtlosen Helden
erlahmt selbst mein Fluch:

denn nicht weiß er
des Ringes Wert,
zu nichts nützt er
die neidlichste Macht;
lachend in liebender Brunst
brennt er lebend dahin.
Ihn zu verderben
taugt uns nun einzig ...

Hörst du, Hagen, mein Sohn?

**Hagen.**

Zu seinem Verderben
dient er mir schon.

**Alberich.**

Den gold'nen Ring,
den Reif gilt's zu erringen!
Ein weises Weib
lebt dem Wälsung zu Lieb':
riet' sie ihm je,
des Rheines Töchtern
— die in Wassers Tiefen
einst mich betört! —
zurückzugeben den Ring:
verloren ging' mir das Gold,
keine List erlangt' es mir je.
Drum ohne Zögern
ziel' auf den Reif!
Dich zaglosen
zeugt' ich mir ja,
daß wider Helden
hart du mir hieltest.
Zwar stark nicht genug,
den Wurm zu besteh'n
— was allein dem Wälsung bestimmt —
zu zähem Haß
erzog ich doch Hagen:
der soll mich rächen,
den Ring gewinnen,

dem Wälsung und Wotan zum Hohn.
Schwörst du mir's, Hagen, mein Sohn?

**Hagen.**

Den Ring soll ich haben:
harre in Ruh'!

**Alberich.**

Schwörst du mir's, Hagen, mein Held?

**Hagen.**

Mir selbst schwör' ich's:
schweige die Sorge!

(Ein immer finsterer Schatten bedeckt wieder Hagen und Alberich: vom Rheine her dämmert der Tag.)

**Alberich**

(wie er allmählich immer mehr dem Blicke entschwindet, wird auch seine Stimme immer unvernehmbarer).

Sei treu, Hagen, mein Sohn!
Trauter Helde, sei treu!
Sei treu! — treu!

(Alberich ist gänzlich verschwunden. Hagen, der unverrückt in seiner Stellung verblieben, blickt regungslos und starren Auges nach dem Rheine hin.)
(Die Sonne geht auf und spiegelt sich in der Flut.)

**Siegfried**

(tritt plötzlich, dicht am Ufer, hinter einem Busche hervor. Er ist in seiner eigenen Gestalt; nur den Tarnhelm hat er noch auf dem Haupte: er zieht ihn ab und hängt ihn in den Gürtel).

**Siegfried.**

Hoiho! Hagen!
Müder Mann!
Siehst du mich kommen?

**Hagen**

(gemächlich sich erhebend).

Hei! Siegfried!
Geschwinder Helde!
Wo brausest du her?

**Siegfried.**

Vom Brünnhildenstein;

dort sog ich den Atem ein,
mit dem ich jetzt dich rief:
so rasch war meine Fahrt!
Langsamer folgt mir ein Paar:
zu Schiff gelangt das her.

**Hagen.**

So zwangst du Brünnhild'?

**Siegfried.**

Wacht Gutrune?

**Hagen.**

Hoiho! Gutrune!
Komm' heraus!
Siegfried ist da:
was säumst du drin?

**Siegfried**
(zu der Halle sich wendend).

Euch beiden meld' ich,
wie ich Brünnhild' band.

**Gutrune**
(tritt ihnen unter der Halle entgegen).

**Siegfried.**

Heiß' mich willkommen,
Gibichskind!
Ein guter Bote bin ich dir.

**Gutrune.**

Freia grüße dich
zu aller Frauen Ehre!

**Siegfried.**

Frei und hold
sei nun mir Frohem:
zum Weib gewann ich dich heut'.

**Gutrune.**

So folgt Brünnhild' meinem Bruder?

**Siegfried.**
Leicht ward die Frau ihm gefreit.

**Gutrune.**
Sengte das Feuer ihn nicht?

**Siegfried.**
Ihn hätt' es auch nicht versehrt;
doch ich durchschritt es für ihn,
da dich ich wollt' erwerben.

**Gutrune.**
Und dich hat es verschont?

**Siegfried.**
Mich freute die schwebende Brunst.

**Gutrune.**
Hielt Brünnhild' dich für Gunther?

**Siegfried.**
Ihm glich ich auf ein Haar:
der Tarnhelm wirkte das,
wie Hagen tüchtig es wies.

**Hagen.**
Dir gab ich guten Rat.

**Gutrune.**
So zwangst du das kühne Weib?

**Siegfried.**
Sie wich — Gunthers Kraft.

**Gutrune.**
Und vermählte sie sich dir?

**Siegfried.**
Ihrem Mann gehorchte Brünnhild'
eine volle bräutliche Nacht.

**Gutrune.**
Als ihr Mann doch galtest du?

**Siegfried.**

Bei Gutrune weilte Siegfried.

**Gutrune.**

Doch zur Seite war ihm Brünnhild'?

**Siegfried**

(auf sein Schwert deutend).

Zwischen Ost und West der Nord:
so nah' — war Brünnhild' ihm fern.

**Gutrune.**

Wie empfing sie nun Gunther von dir?

**Siegfried.**

Durch des Feuers verlöschende Lohe
im Frühnebel vom Felsen
folgte sie mir zu Tal;
dem Strande nah',
flugs die Stelle
tauschte Gunther mit mir:
durch des Geschmeides Tugend
wünscht' ich mich schnell hieher.
Ein starker Wind nun treibt
die Trauten den Rhein herauf:
d'rum rüstet jetzt den Empfang!

**Gutrune.**

Siegfried, mächtigster Mann:
wie faßt mich Furcht vor dir!

**Hagen**

(von der Höhe im Hintergrunde den Fluß hinab spähend).

In der Ferne seh' ich ein Segel.

**Siegfried.**

So sagt dem Boten Dank!

**Gutrune.**

Laßt sie uns hold empfah'n,
daß heiter und gern sie weile!
Du Hagen! Minnig
rufe die Mannen

zur Hochzeit nach Gibichs Hof!
Frohe Frauen
ruf' ich zum Fest:
der Freudigen folgen sie gern.
(Nach der Halle schreitend, zu Siegfried.)
Rastest du, schlimmer Held?

**Siegfried.**

Dir zu helfen ruh' ich aus.
(Er folgt ihr. Beide gehen in die Halle ab.)

—

**Hagen**

(auf der Anhöhe stehend, stößt, der Landseite zugewendet, mit aller Kraft in ein großes Stierhorn).

Hoiho! Hoiho! Hoiho!
Ihr Gibichs-Mannen,
machet euch auf!
Wehe! Wehe!
Waffen durchs Land!
Waffen! Waffen!
Gute Waffen,
Starke Waffen,
scharf zum Streit!
Not! Not ist da!
Not! Wehe! Wehe!
Hoiho! Hoiho! Hoiho!

(Er bläst abermals. Aus verschiedenen Gegenden vom Lande her antworten Heerhörner. Von den Höhen und aus dem Tale stürmen in Hast und Eile gewaffnete Mannen herbei.)

**Die Mannen**

(erst einzelne, dann immer mehr zusammen).

Was tos't das Horn?
was ruft es zu Heer?
Wir kommen mit Wehr,
wir kommen mit Waffen;
mit starken Waffen,
mit scharfer Wehr!
Hoiho! Hoiho!
Hagen! Hagen!
Welche Not ist da?

Welcher Feind ist nah'?
Wer gibt uns Streit?
Ist Gunther in Not?

**Hagen**
(von der Anhöhe herab).
Rüstet euch wohl
und rastet nicht!
Gunther sollt ihr empfah'n:
ein Weib hat der gefreit.

**Die Mannen.**
Drohet ihm Not?
Drängt ihn der Feind?

**Hagen.**
Ein freisliches Weib
führt er heim.

**Die Mannen.**
Ihm folgen der Magen
feindliche Mannen?

**Hagen.**
Einsam fährt er:
keiner folgt.

**Die Mannen.**
So bestand er die Not,
bestand den Kampf?

**Hagen.**
Der Wurmtöter
wehrte der Not:
Siegfried, der Held,
der schuf ihm Heil.

**Die Mannen.**
Was soll ihm das Heer nun noch helfen?

**Hagen.**
Starke Stiere
sollt ihr schlachten:

am Weihstein fließe
Wotan ihr Blut.

**Die Mannen.**

Was, Hagen, was heiß't du uns dann?

**Hagen.**

Einen Eber fällen
sollt ihr für Froh;
einen stämmigen Bock
stechen für Donner:
Schafe aber
schlachtet für Fricka,
daß gute Ehe sie gebe!

**Die Mannen**
(mit immer mehr ausbrechender Heiterkeit).

Schlugen wir Tiere,
was schaffen wir dann?

**Hagen.**

Das Trinkhorn nehmt
von trauten Frau'n,
mit Met und Wein
wonnig gefüllt.

**Die Mannen.**

Das Horn in der Hand,
wie halten wir's dann?

**Hagen.**

Rüstig gezecht,
bis der Rausch euch zähmt:
alles den Göttern zu Ehren,
daß gute Ehe sie geben!

**Die Mannen**
(in ein schallendes Gelächter ausbrechend).

Groß Glück und Heil
lacht nun dem Rhein,
da der grimme Hagen
so lustig mag sein!

Der Hage-Dorn
sticht nun nicht mehr:
zum Hochzeitrufer
ward er bestellt.

**Hagen**
(der immer sehr ernst geblieben).

Nun laßt das Lachen,
mut'ge Mannen!
Empfangt Gunthers Braut:
Brünnhilde naht dort mit ihm.

(Er ist herabgestiegen und unter die Mannen getreten.)

Hold seid der Herrin,
helfet ihr treu:
traf sie ein Leid,
rasch seid zur Rache!

---

**Gunther und Brünnhilde**
(sind im Nachen angekommen. Einige der Mannen springen in den Fluß und ziehen den Kahn an das Land. Während Gunther Brünnhilde an das Ufer geleitet, schlagen die Mannen jauchzend an die Waffen. Hagen steht zur Seite im Hintergrunde).

**Die Mannen.**

Heil! Heil!
Willkommen! Willkommen!
Heil dir, Gunther!
Heil deiner Braut!

**Gunther**
(Brünnhilde an der Hand aus dem Kahne geleitend).

Brünnhild', die hehrste Frau,
bring' ich euch her zum Rhein:
ein edleres Weib
ward nie gewonnen!
Der Gibichungen Geschlecht,
gaben die Götter ihm Gunst,
zum höchsten Ruhm
rag' es nun auf!

**Die Mannen**
(an die Waffen schlagend).

Heil! Heil dir, Gunther!
Glücklicher Gibichung!

**Brünnhilde**
(bleich und mit zu Boden gesenktem Blicke, folgt Gunther, der sie zur Halle führt, aus welcher jetzt Siegfried und Gutrune, von Frauen begleitet, heraustreten).

**Gunther**
(mit Brünnhilde vor der Halle anhaltend).
Gegrüßt sei, teurer Held!
Gegrüßt, holde Schwester!
Dich seh' ich froh zur Seite
ihm, der zum Weib dich gewann.
Zwei selige Paare
seh' ich hier prangen:
Brünnhilde — und Gunther,
Gutrune — und Siegfried!

**Brünnhilde**
(erschrickt, schlägt die Augen auf und erblickt Siegfried: sie läßt Gunthers Hand fahren, geht heftig bewegt einen Schritt auf Siegfried zu, weicht entsetzt zurück und heftet starr den Blick auf ihn, — alle sind sehr betroffen).

**Mannen und Frauen.**
Was ist ihr?

**Siegfried**
(geht ruhig einige Schritte auf Brünnhilde zu).
Was müht Brünnhildes Blick?

**Brünnhilde**
(kaum ihrer mächtig).
Siegfried .... hier ..! Gutrune ..?

**Siegfried.**
Gunthers milde Schwester:
mir vermählt,
wie Gunther du.

**Brünnhilde.**
Ich ... Gunther ..? du lügst —
Mir schwindet das Licht ...
(Sie droht umzusinken: Siegfried, ihr zunächst, stützt sie.)

**Brünnhilde**
(matt und leise in Siegfrieds Arme).
Siegfried ... kennt mich nicht? ...

**Siegfried.**

Gunther, deinem Weib ist übel!
(Gunther tritt hinzu.)
Erwache, Frau!
Hier ist dein Gatte.
(Indem Siegfried auf Gunther mit dem Finger deutet, erkennt an diesem Brünnhilde den Ring.)

**Brünnhilde**
(mit furchtbarer Heftigkeit aufschreckend).
Ha! — der Ring . . .
an seiner Hand!
Er . . . Siegfried?

**Mannen und Frauen.**
Was ist?

**Hagen**
(aus dem Hintergrunde unter die Mannen tretend).
Merket klug,
was die Frau euch klagt!

**Brünnhilde**
(sich ermannend, indem sie die schrecklichste Aufregung gewaltsam zurückhält).
Einen Ring sah ich
an deiner Hand: —
nicht dir gehört er,
ihn entriß mir
(auf Gunther deutend)
— dieser Mann!
Wie mochtest von ihm
den Ring du empfah'n?

**Siegfried**
(aufmerksam den Ring an seiner Hand betrachtend).
Den Ring empfing ich
nicht von ihm.

**Brünnhilde**
(zu Gunther).
Nahm'st du von mir den Ring,
durch den ich dir vermählt;
so melde ihm dein Recht,
fordre zurück das Pfand!

**Gunther**
(in großer Verwirrung).
Den Ring? — Ich gab ihm keinen: —
doch kennst du ihn auch gut?

**Brünnhilde.**
Wo bärgest du den Ring,
den du von mir erbeutet?

**Gunther**
(schweigt in höchster Betroffenheit).

**Brünnhilde**
(wütend auffahrend).
Ha! — Dieser war es,
der mir den Ring entriß:
Siegfried, der trugvolle Dieb!

**Siegfried**
(der über der Betrachtung des Ringes in fernes Sinnen entrückt war.)
Von keinem Weib
kam mir der Reif;
noch war's ein Weib,
dem ich ihn abgewann:
genau erkenn' ich
des Kampfes Lohn,
den vor Neidhöhl' einst ich bestand,
als den starken Wurm ich erwürgt.

**Hagen**
(zwischen sie tretend).
Brünnhild', kühne Frau!
Kennst du genau den Ring?
Ist's der, den Gunther du gabst,
so ist er sein, —
und Siegfried gewann ihn durch Trug,
den der Treulose büßen sollt'!

**Brünnhilde**
(im furchtbarsten Schmerz aufschreiend).
Betrug! Betrug!
Schändlichster Betrug!
Verrat! Verrat —
wie noch nie er gerächt!

**Gutrune.**
Betrug?

**Mannen und Frauen.**
An wem Verrat?

**Brünnhilde.**
Heilige Götter!
Himmlische Walter!
Rauntet ihr dies
in eurem Rat?
Lehrt ihr mich Leiden,
wie keiner sie litt?
Schuft ihr mir Schmach,
wie nie sie geschmerzt?
Ratet nun Rache,
wie nie sie geras't!
Zündet mir Zorn,
wie nie er gezähmt!
Heißet Brünnhild'
ihr Herz zu zerbrechen,
den du zertrümmern,
der sie betrog!

**Gunther.**
Brünnhild', Gemahlin!
Mäß'ge dich!

**Brünnhilde.**
Weich' fern, Verräter!
selbst verratner! —
Wisset denn alle:
nicht — ihm, —
dem Manne dort
bin ich vermählt.

**Mannen und Frauen.**
Siegfried? Gutruns Gemahl?

**Brünnhilde.**
Er zwang mir Lust
und Liebe ab.

**Siegfried.**

Achtest du so
der eig'nen Ehre?
Die Zunge, die sie lästert,
muß ich der Lüge sie zeih'n? —
Hört, ob ich Treue brach!
Blutbrüderschaft
hab' ich Gunther geschworen!
Notung, mein wertes Schwert,
wahrte der Treue Eid;
mich trennte seine Schärfe
von diesem traurigen Weib.

**Brünnhilde.**

Du listiger Held,
sieh', wie du lügst, —
wie auf dein Schwert
du schlecht dich berufst!
Wohl kenn' ich die Schärfe,
doch kenn' auch die Scheide,
darin so wonnig
ruht' an der Wand
Notung, der treue Freund,
als die Traute sein Herr sich gefrei't.

**Die Mannen**
(in lebhafter Entrüstung zusammentretend).
Wie? brach er die Treue?
Trübte er Gunthers Ehre?

**Gunther.**

Geschändet wär' ich,
schmählich bewahrt,
gäbst du die Rede
nicht ihr zurück!

**Gutrune.**

Treulos, Siegfried,
sännest du Trug?
Bezeuge, daß falsch
jene dich zeiht!

**Die Mannen.**

Reinige dich,
bist du im Recht:
schweige die Klage,
schwöre den Eid!

**Siegfried.**

Schweig' ich die Klage,
schwör' ich den Eid:
wer von euch wagt
seine Waffe daran?

**Hagen.**

Meines Speeres Spitze
wag' ich daran:
sie wahr' in Ehren den Eid.

(Die Mannen schließen einen Ring um Siegfried; Hagen hält diesem die Spitze seines Speeres hin: Siegfried legt zwei Finger seiner rechten Hand darauf.)

**Siegfried.**

Helle Wehr!
Heilige Waffe!
Hilf meinem ewigen Eide! —
Bei des Speeres Spitze
sprech' ich den Eid:
Spitze, achte des Spruchs! —
Wo mich Scharfes schneidet,
schneide du mich;
wo der Tod mich trifft,
treffe du mich;
klagte das Weib dort wahr,
brach ich dem Bruder die Treu'!

**Brünnhilde**

(tritt wütend in den Ring, reißt Siegfrieds Hand vom Speer und faßt dafür mit der übrigen die Spitze).

Helle Wehr!
Heilige Waffe!
Hilf meinem ewigen Eide! —
Bei des Speeres Spitze
sprech' ich den Eid:
Spitze, achte des Spruchs! —

Deine Wucht weih' ich,
daß sie ihn werfe;
deine Schärfe segn' ich,
daß sie ihn schneide:
denn brach seine Eide er all,
schwur Meineid jetzt dieser Mann!

**Die Mannen**
(im höchsten Aufruhr).

Hilf, Donner!
Tose dein Wetter,
zu schweigen die wütende Schmach!

**Siegfried.**

Gunther, wehr' deinem Weibe,
das schamlos Schande dir lügt! —
Gönnt ihr Weil' und Ruh',
der wilden Felsen-Frau,
daß die freche Wut sich lege,
die eines Unholds
arge List
wider uns alle erregt! —
Ihr Mannen, kehret euch ab,
laßt das Weiber-Gekeif'!
Als Zage weichen wir gern,
gilt es mit Zungen dem Streit.
(Dicht zu Gunther tretend.)
Glaub', mehr zürnt's mich als dich,
daß schlecht ich sie getäuscht:
der Tarnhelm, dünkt mich fast,
hat halb mich nur gehehlt.
Doch Frauengroll
friedet sich bald:
daß dir ich es gewann,
dankt gewiß noch das Weib.
(Er wendet sich wieder zu den Mannen.)
Munter, ihr Mannen!
Folgt mir zum Mahl! —
Froh zur Hochzeit
helfet, ihr Frau'n! —

Wonnige Lust
lache nun auf:
in Hof und Hain
heiter vor allen
sollt ihr heute mich sehn.
Wen die Minne freut,
meinem frohen Mute
tu' es der Glückliche gleich!

(Er schlingt in ausgelassenem Übermute seinen Arm um Gutrune und zieht sie mit sich in die Halle: die Mannen und Frauen folgen ihm nach.)

---

**Brünnhilde, Gunther und Hagen.**

(bleiben zurück. Gunther hat sich, in tiefer Scham und furchtbarer Verstimmung, mit verhülltem Gesicht abseits niedergesetzt).

**Brünnhilde**

(im Vordergrunde stehend und vor sich hin starrend).

Welches Unholds List
liegt hier verhohlen?
Welches Zaubers Rat
regte dies auf?
Wo ist nun mein Wissen
gegen dies Wirrsal?
Wo sind meine Runen
gegen dies Rätsel?
Ach Jammer! Jammer!
Weh! ach Weh!
All' mein Wissen
wies ich ihm zu:
in seiner Macht
hält er die Magd:
in seinen Banden
faßt er die Beute,
die, jammernd ob ihrer Schmach,
jauchzend der reiche verschenkt! —
Wer bietet mir nun das Schwert,
mit dem ich die Bande zerschnitt'?

**Hagen**

(dicht an sie heran tretend).

Vertraue mir,

betrogne Frau!
Wer dich verriet,
das räche ich.

**Brünnhilde.**

An wem?

**Hagen.**

An Siegfried, der dich betrog.

**Brünnhilde.**

An Siegfried? . . du?
(Sie lacht bitter.)
Ein einz'ger Blick
seines blitzenden Auges
— das selbst durch die Lügengestalt
leuchtend strahlte zu mir —
deinen besten Mut
machte er bangen!

**Hagen.**

Doch meinem Speere
spart' ihn sein Meineid?

**Brünnhilde.**

Eid und Meineid —
müssige Acht!
Nach stärkrem späh',
deinen Speer zu waffnen,
willst du den stärksten bestehn!

**Hagen.**

Wohl kenn' ich Siegfrieds
siegende Kraft,
wie schwer im Kampf er zu fällen:
drum raune nun du
mir klugen Rat,
wie doch der Recke mir wich'?

**Brünnhilde.**

O Undank! schändlicher Lohn!
Nicht eine Kunst

war mir bekannt,
die zum Heil nicht half seinem Leib!
Unwissend zähmt' ihn
mein Zauberspiel,
das ihn nun vor Wunden gewahrt.

**Hagen.**

So kann keine Wehr ihm schaden?

**Brünnhilde.**

Im Kampfe nicht: — doch —
träfst du im Rücken ihn.
Niemals — das wußt' ich —
wich' er dem Feind,
nie reicht' er ihm fliehend den Rücken:
an ihm drum spart' ich den Segen.

**Hagen.**

Und dort trifft ihn mein Speer!
(Er wendet sich rasch zu Gunther um.)
Auf, Gunther,
edler Gibichung!
Hier steht dein starkes Weib:
was hängst du dort in Harm?

**Gunther**
(leidenschaftlich auffahrend).

O Schmach!
O Schande!
Wehe mir,
dem jammervollsten Manne!

**Hagen.**

In Schande liegst du —
leugn' ich das?

**Brünnhilde.**

O feiger Mann!
Falscher Genoß!
Hinter dem Helden
hehltest du dich,
daß Preise des Ruhmes

er dir erränge!
Tief wohl sank
das teure Geschlecht,
das solche Zagen erzeugt!

**Gunther**
(außer sich).
Betrüger ich — und betrogen!
Verräter ich — und verraten!
Zermalmt mir das Mark,
zerbrecht mir die Brust!
Hilf, Hagen!
Hilf meiner Ehr'!
Hilf deiner Mutter,
die mich — auch ja gebar!

**Hagen.**
Dir hilft kein Hirn,
dir hilft keine Hand:
dir hilft nur — Siegfrieds Tod!

**Gunther.**
Siegfrieds Tod.

**Hagen.**
Nur der sühnt deine Schmach.

**Gunther**
(von Grausen gepackt, vor sich hin starrend).
Blutbrüderschaft
schwuren wir uns!

**Hagen.**
Des Bundes Bruch
sühne nun Blut!

**Gunther.**
Brach er den Bund?

**Hagen.**
Da er dich verriet.

**Gunther.**
Verriet er mich?

**Brünnhilde.**

Dich verriet er,
und mich verrietet ihr alle!
Wär' ich gerecht,
alles Blut der Welt
büßte mir nicht eure Schuld!
Doch des einen Tod
taucht mir für alle:
Siegfried falle —
zur Sühne für sich und euch!

**Hagen**
(nahe zu Gunther gewendet).

Er falle — dir zum Heile!
Ungeheure Macht wird dir,
gewinnst du von ihm den Ring,
den der Tod ihm nur entreißt.

**Gunther.**

Brünnhildes Ring?

**Hagen.**

Des Niblungen Reif.

**Gunther**
(schwer seufzend).

So wär' es Siegfrieds Ende!

**Hagen.**

Uns allen frommt sein Tod.

**Gunther.**

Doch Gutrune, ach!
der ich ihn gönnte:
straften den Gatten wir so,
wie bestünden wir vor ihr?

**Brünnhilde**
(wild auffahrend).

Was riet mir mein Wissen?
Was wiesen mich Runen?
Im hilflosen Elend
achtet mir's hell:

Gutrune heißt der Zauber,
der mir den Gatten entzückt!
Angst treffe sie!

**Hagen**
(zu Gunther).

Muß sein Tod sie betrüben,
verhehlt sei ihr die Tat.
Auf muntres Jagen
gehen wir morgen:
der Edle braust uns voran —
ein Eber bracht' ihn dann um.

**Gunther und Brünnhilde.**

So soll es sein!
Siegfried falle:
sühn' er die Schmach,
die er mir schuf!
Eid-Treue
hat er getrogen:
mit seinem Blute
büß' er die Schuld!
Allrauner!
Rächender Gott!
Schwurwissender
Eideshort!
Wotan! Wotan!
Wende dich her!
Weise die schrecklich
heilige Schar,
hieher zu horchen
dem Racheschwur!

**Hagen.**

So soll es sein!
Siegfried falle:
sterb' er dahin,
der strahlende Held!
Mein ist der Hort,
mir muß er gehören:

entrissen drum
sei ihm der Ring!

Alben-Vater!
Gefallener Fürst!
Nacht-Hüter!
Niblungen-Herr!
Alberich! Alberich!
Achte auf mich!
Weise von neuem
der Niblungen Schar,
dir zu gehorchen,
des Ringes Herrn!

(Als Gunther mit Brünnhilde heftig sich der Halle zuwendet, tritt ihnen der herausschreitende Brautzug entgegen. Knaben und Mädchen, Blumenstäbe schwingend, springen lustig voraus; Siegfried wird auf einem Schilde, Gutrune auf einem Sitze von den Männern getragen. — Zugleich führen Knechte und Mägde, auf den verschiedenen Pfaden des felsigen Hintergrundes, Schlachtgeräte und Opfertiere [einen Stier, einen Widder und einen Bock] zu den Weihsteinen, welche die Frauen mit Blumen schmücken, herbei. — Siegfried und die Männer blasen auf ihren Hörnern den Hochzeitsruf. — Die Frauen fordern Brünnhilde auf, sie an Gutrunes Seite zu geleiten. — Brünnhilde blickt starr zu Gutrune auf, welche ihr jetzt freundlich winkt. Als Brünnhilde heftig zurücktreten will, tritt Hagen rasch dazwischen und drängt sie an Gunther, der ihre Hand von neuem erfaßt und sie den Frauen zuführt, worauf er selbst von den Männern sich erheben läßt. Während der Zug, kaum unterbrochen, schnell der Anhöhe zu sich wieder in Bewegung setzt, fällt der Vorhang.)

---

## Dritter Aufzug.

### Wildes Wald- und Felsental

am Rheine, welcher im Hintergrunde an einem steilen Abhange vorbeifließt.

### Die drei Rheintöchter

(Woglinde, Wellgunde und Floßhilde tauchen aus der Flut auf und schwimmen während des folgenden Gesanges in einem Kreise umher).

Frau Sonne
sendet lichte Strahlen;
Nacht liegt in der Tiefe:
einst war sie hell,
da heil und hehr
des Vaters Gold in ihr glänzte!
Rhein-Gold,
klares Gold!

Wie hell strahltest du einst,
hehrer Stern der Tiefe!

Frau Sonne,
sende uns den Helden,
der das Gold uns wiedergäbe!
Ließ' er es uns,
dein lichtes Aug'
neideten dann wir nimmer.
Rhein-Gold,
klares Gold!
Wie froh strahltest du dann,
freier Stern der Tiefe!
(Man hört Siegfrieds Horn von der Höhe her.)

**Woglinde.**
Ich höre sein Horn.

**Wellgunde.**
Der Helde naht.

**Floßhilde.**
Laßt uns beraten!
(Sie tauchen schnell in die Flut.)
(Siegfried erscheint auf dem Abhange in vollen Waffen.)

**Siegfried.**
Eine Albe führte mich irr',
daß ich die Fährte verlor: —
He, Schelm! In welchem Berg
bargst du so schnell das Wild?

**Die drei Rheintöchter**
(wieder auftauchend).
Siegfried.

**Floßhilde.**
Was schiltst du in den Grund?

**Wellgunde.**
Welchem Alben bist du gram?

**Woglinde.**
Hat dich ein Nicker geneckt?

**Alle Drei.**
Sag' es, Siegfried, sag' es uns!

**Siegfried**
(sie lächelnd betrachtend).
Entzücktet ihr zu euch
den zottigen Gesellen,
der mir verschwand?
Jst's euer Friedel,
euch lustigen Frauen
lass' ich ihn gern.
(Die Mädchen lachen laut auf.)

**Woglinde.**
Siegfried, was gibst du uns,
wenn wir das Wild dir gönnen?

**Siegfried.**
Noch bin ich beutelos:
drum bittet, was ihr begehrt.

**Wellgunde.**
Ein goldner Ring
ragt dir am Finger —

**Die drei Mädchen**
(zusammen).
Den gib uns!

**Siegfried.**
Einen Riesenwurm
erschlug ich um den Ring:
für des schlechten Bären Tatzen
böt' ich ihn nun zum Tausch?

**Woglinde.**
Bist du so karg?

**Wellgunde.**
So geizig beim Kauf?

**Floßhilde.**
Freigebig
solltest Frauen du sein.

**Siegfried.**

Verzehrt' ich an euch mein Gut,
des zürnte mir wohl mein Weib.

**Floßhilde.**

Sie ist wohl schlimm?

**Wellgunde.**

Sie schlägt dich wohl?

**Woglinde.**

Ihre Hand fühlt schon der Held!
(Sie lachen.)

**Siegfried.**

Nun lacht nur lustig zu!
In Harm lass' ich euch doch:
denn giert ihr nach dem Ring,
euch Neckern geb' ich ihn nie.

**Floßhilde.**

So schön!

**Wellgunde.**

So stark!

**Woglinde.**

So gehrenswert!

**Die Drei**
(zusammen).

Wie schade, daß er geizig ist!
(Sie lachen und tauchen unter.)

**Siegfried**
(tiefer in den Grund hinabsteigend).

Wie leid' ich doch
das karge Lob?
Lass' ich so mich schmähn? —
Kämen sie wieder
zum Wasserrand,
den Ring könnten sie haben. —
He, he! Ihr muntren
Wasserminnen!
Kommt rasch: ich schenk' euch den Ring!

**Die drei Rheintöchter**
(tauchen wieder auf und zeigen sich ernst und feierlich).

Behalt ihn, Held,
und wahr' ihn wohl,
bis du das Unheil rätst,
das in dem Ring du hegst.
Froh fühlst du dich dann,
befrei'n wir dich von dem Fluch.

**Siegfried**
(gelassen den Ring wieder ansteckend).

Nun singet, was ihr wißt!

**Die Rheintöchter**
(einzeln und zusammen).

Siegfried! Siegfried! Siegfried!
Schlimmes wissen wir dir.
Zu deinem Wehe
wahrst du den Ring!
Aus des Rheines Gold
ist der Reif geglüht:
der ihn listig geschmiedet
und schmählich verlor,
der verfluchte ihn,
in fernster Zeit
zu zeugen den Tod
dem, der ihn trüg'.
Wie den Wurm du fälltest,
so fällst auch du,
und heute noch
— so heißen wir dir's: —
tauschest den Ring du uns nicht,
im tiefen Rhein ihn zu bergen.
Nur seine Flut
sühnet den Fluch.

**Siegfried.**

Ihr listigen Frauen,
laßt das frei!
Traut' ich kaum eurem Schmeicheln,
euer Schrecken trügt mich noch minder.

**Die Rheintöchter.**

Siegfried! Siegfried!
Wir weisen dich wahr:
weiche, weiche dem Fluche!
Ihn flochten nächtlich
webende Nornen
in des Urgesetzes
ewiges Seil.

**Siegfried.**

Mein Schwert zerschwang einen Speer: —
des Urgesetzes
ewiges Seil,
flochten sie wilde
Flüche hinein,
Notung zerhaut es den Nornen!
Wohl warnte mich einst
vor dem Fluch' ein Wurm,
doch das Fürchten lehrt' er mich nicht; —
der Welt Erbe
gewann mir ein Ring:
für der Minne Gunst
miss' ich ihn gern;
ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Lust.
Doch bedroht ihr mir Leben und Leib:
faßte er nicht
eines Fingers Wert —
den Reif entringt ihr mir nicht!
Denn Leben und Leib
— sollt' ohne Lieb'
in der Furcht Bande
bang ich sie fesseln
Leben und Leib —
seht! — so
werf' ich sie weit von mir!

(Er hat eine Erdscholle vom Boden aufgehoben und mit den letzten Worten sie über sein Haupt hinter sich geworfen.)

**Die Rheintöchter.**

Kommt, Schwestern!

Schwindet dem Toren!
So stark und weise
wähnt er sich,
als gebunden und blind er ist.
Eide schwur er —
und achtet sie nicht;
Runen weiß er —
und rät sie nicht;
ein hehrstes Gut
ward ihm gegönnt —
daß er's verworfen,
weiß er nicht:
nur den Ring, der zum Tod ihm taugt —
den Reif nur will er sich wahren!

Leb' wohl, Siegfried!
Ein stolzes Weib
wird heut' noch dich argen beerben:
sie beut uns bessres Gehör.
Zu ihr! Zu ihr! Zu ihr!
(Sie schwimmen singend davon.)

**Siegfried**
(sieht ihnen lächelnd nach).

Im Wasser wie am Lande
lernt' ich nun Weiberart:
wer nicht ihrem Schmeicheln traut,
den schrecken sie mit Drohn;
wer dem nun kühnlich trotzt,
dem kommt dann ihr Keifen dran. —
Und doch —
trüg' ich nicht Gutrun' Treu',
der zieren Frauen eine
hätt' ich mir frisch gezähmt!
(Jagdhornrufe kommen von der Höhe näher: Siegfried antwortet lustig auf seinem Horne.)

- - -

(Gunther, Hagen und Mannen kommen während des Folgenden von der Höhe herab.)

**Hagen**
(noch auf der Höhe).

Hoiho!

**Siegfried.**

Hoiho!

**Die Mannen.**

Hoiho! hoiho!

**Hagen.**

Finden wir endlich,
wohin du flogst?

**Siegfried.**

Kommt herab! Hier ist frisch und kühl.

**Hagen.**

Hier rasten wir
und rüsten das Mahl.
Laßt ruhn die Beute
und bietet die Schläuche!

(Jagdbeute wird zuhauf gelegt; Trinkhörner und Schläuche werden hervorgeholt. Dann lagert sich alles.)

**Hagen.**

Der uns das Wild verscheucht,
nun sollt ihr Wunder hören,
was Siegfried sich erjagt.

**Siegfried**
(lachend.)

Schlimm steht's um mein Mahl:
von eurer Beute
bitt' ich für mich.

**Hagen.**

Du beutelos?

**Siegfried.**

Auf Waldjagd zog ich aus,
doch Wasserwild zeigte sich nur:
war ich dazu recht beraten,
drei wilde Wasservögel
hätt' ich euch wohl gefangen,
die dort auf dem Rhein mir sangen,
erschlagen würd' ich noch heut'.

**Gunther**
(erschrickt und blickt düster auf Hagen).

**Hagen.**
Das wäre böse Jagd,
wenn den beutelosen selbst
ein lauernd Wild erlegte!

**Siegfried.**
Mich dürstet!
(Er hat sich zwischen Hagen und Gunther gelagert; gefüllte Trinkhörner werden ihnen gereicht.)

**Hagen.**
Ich hörte sagen, Siegfried,
der Vögel Sanges-Sprache
verstündest du wohl:
so wär' das wahr?

**Siegfried.**
Seit lange acht' ich
des Lallens nicht mehr.
(Er trinkt und reicht dann sein Horn Gunther.)
Trink', Gunther, trink'!
Dein Bruder bringt es dir.

**Gunther**
(gedankenvoll und schwermütig in das Horn blickend).
Du mischtest matt und bleich: —
dein Blut allein darin!

**Siegfried**
(lachend).
So misch' ich's mit dem deinen!
(Er gießt aus Gunthers Horn in das seine, so daß es überläuft.)
Nun floß gemischt es über:
der Mutter Erde
laß das ein Labsal sein!

**Gunther**
(seufzend).
Du überfroher Held!

**Siegfried**
(leise zu Hagen).
Ihm macht Brünnhilde Müh'?

**Hagen.**

Verstünd' er sie so gut,
wie du der Vögel Gesang!

**Siegfried.**

Seit Frauen ich singen hörte,
vergaß ich der Vöglein ganz.

**Hagen.**

Doch einst vernahmst du sie?

**Siegfried.**

Hei! Gunther!
Grämlicher Mann!
Dankst du es mir,
so sing' ich dir Mären
aus meinen jungen Tagen.

**Gunther.**

Die hör' ich gern.

**Hagen.**

So singe, Held!

(Alle lagern sich nahe um Siegfried, welcher allein aufrecht sitzt, während die anderen tiefer gestreckt liegen.)

**Siegfried.**

Mime hieß
ein mürrischer Zwerg;
in des Neides Zwang
zog er mich auf,
daß einst das Kind,
wann kühn es erwuchs,
einen Wurm ihm fällt' im Wald,
der faul dort hütet' einen Hort.
Er lehrte mich schmieden
und Erze schmelzen:
doch was der Künstler
selbst nicht konnte,
des Lehrlings Mute
mußt' es gelingen —
eines zerschlag'nen Stahles Stücken

neu zu schweißen zum Schwert.
Des Vaters Wehr
fügt' ich mir neu;
nagelfest
schuf ich mir Notung;
tüchtig zum Kampf
dünkt' er dem Zwerg:
der führte mich nun zum Wald;
dort fällt' ich Fafner, den Wurm.

Jetzt aber merkt
wohl auf die Mär':
Wunder muß ich euch melden.
Von das Wurmes Blut
mir brannten die Finger;
sie führt' ich kühlend zum Mund:
kaum netzt' ein wenig
die Zunge das Naß, —
was da ein Vög'lein sang,
das konnt' ich flugs verstehn.
Auf Ästen saß es und sang: —
„Hei, Siegfried gehört nun
der Niblungen Hort:
o, fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger Tat;
doch möcht' er den Ring sich erraten,
der macht' ihn zum Walter der Welt!"

**Hagen.**

Ring und Tarnhelm
trugst du nun fort?

**Die Mannen.**

Das Vög'lein hörtest du wieder?

**Siegfried.**

Ring und Helm
hatt' ich gerafft;
da lauscht' ich wieder

dem wonnigen Laller,
der saß im Wipfel und sang: —
„Hei, Siegfried gehört nun
der Niblungen Hort:
o, traut' er Mime,
dem falschen, nicht!
Ihm sollt' er den Hort nur erheben;
jetzt lauert er listig am Weg:
nach dem Leben trachtet er Siegfried —
o, traute Siegfried nicht Mime!"

**Hagen.**

Es mahnte dich gut?

**Die Mannen.**

Vergaltest du Mime?

**Siegfried.**

Mit tödlichem Tranke
trat er zu mir;
bang und stotternd
gestand er mir Böses:
Notung streckte den Strolch.

**Hagen**
(lachend).

Was nicht er geschmiedet,
schmeckte doch Mime!

**Die Mannen.**

Was wies das Vög'lein dich wieder?

**Hagen**
(nachdem er den Saft eines Krautes in das Trinkhorn ausgedrückt).

Trink' erst, Held,
aus meinem Horn:
ich würzte dir holden Trank,
die Erinnerung hell dir zu wecken,
daß Fernes nicht dir entfalle!

**Siegfried**
(nachdem er getrunken).

Zu Leid zum Wipfel

lauscht' ich hinauf;
da saß es noch und sang: —
„Hei, Siegfried erschlug nun
den schlimmen Zwerg!
Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichste Weib: —
auf hohem Felsen sie schläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal;
durchschritt' er die Brunst,
erweckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!"
(Gunther hört mit wachsendem Erstaunen zu.)

**Hagen.**

Und folgtest du
des Vögleins Rat?

**Siegfried.**

Rasch ohne Zögern
zog ich da aus,
bis den feurigen Fels ich traf;
die Lohe durchschritt ich
und fand zum Lohn —
schlafend ein wonniges Weib
in lichter Waffen Gewand.
Den Helm löst' ich
der herrlichen Maid;
mein Kuß erweckte sie kühn: —
o, wie mich brünstig da umschlang
der schönen Brünnhilde Arm!

**Gunther.**

Was hör' ich!
(Zwei Raben fliegen aus einem Busche auf, kreisen über Siegfried und fliegen davon.)

**Hagen.**

Errät'st du auch
dieser Raben Geraun'?

**Siegfried**
(fährt heftig auf und blickt, Hagen den Rücken wendend, den Raben nach).

**Hagen.**

Rache raten sie mir!

(Er stößt seinen Speer in Siegfrieds Rücken: Gunther fällt ihm — zu spät — in den Arm.)

**Gunther und die Mannen.**

Hagen! was tust du?

**Siegfried**

(schwingt mit beiden Händen seinen Schild hoch empor, Hagen damit zu zerschmettern: die Kraft verläßt ihn, der Schild entsinkt seiner Hand; er selbst stürzt krachend über ihm zusammen).

**Hagen**

(auf den zu Boden Gestreckten deutend).

Meineid rächt' ich.

(Er wendet sich ruhig zur Seite ab, und verliert sich dann einsam über die Höhe, wo man ihn langsam von dannen schreiten sieht.)

**Gunther**

(beugt sich schmerzergriffen zu Siegfrieds Seite nieder. Die Mannen umstehen teilnahmvoll den Sterbenden. Lange Stille der tiefsten Erschütterung). (Dämmerung ist bereits mit der Erscheinung der Raben eingebrochen.)

**Siegfried**

(noch einmal die Augen glanzvoll aufschlagend, mit feierlicher Stimme beginnend).

Brünnhilde —
heilige Braut —
wach' auf! öffne dein Auge! —
Wer verschloß dich
wieder in Schlaf?
Wer band dich in Schlummer so bang? —
Der Wecker kam;
er küßt dich wach,
und aber der Braut
bricht er die Bande: —
da lacht ihm Brünnhildes Lust! —
Ach, dieses Auge,
ewig nun offen!
Ach, dieses Atems
wonniges Wehen!
Süßes Vergehen —
seliges Grauen —:
Brünnhild' bietet mir — Gruß!

(Er stirbt.)

(Die Mannen erheben die Leiche auf den Schild und geleiten sie in feierlichem Zuge über die Felsenhöhe langsam von dannen. Gunther folgt der Leiche zunächst.) —

(Der Mond bricht durch Wolken hervor und beleuchtet auf der Höhe den Trauerzug. — Dann steigen Nebel aus dem Rheine auf und erfüllen allmählich die ganze Bühne bis nach vornen. — Sobald sich dann die Nebel wieder zerteilen, ist die Szene verwandelt.)

## Die Halle der Gibichungen

mit dem Uferraume, wie im ersten Aufzuge. — Nacht. Mondschein spiegelt sich im Rhein.

(Gutrune tritt aus ihrem Gemach in die Halle heraus.)

**Gutrune.**

War das sein Horn?

(Sie lauscht.)

Nein! — Noch
kehrt er nicht heim. —
Schlimme Träume
störten mir den Schlaf! —
Wild hört' ich
wiehern sein Roß: —
Lachen Brünnhildes
weckte mich auf. — —
Wer war das Weib,
das zum Rhein ich schreiten sah? —
Ich fürchte Brünnhild'! —
Ist sie daheim?

(Sie lauscht an einer Türe rechts und ruft dann leise:)

Brünnhild'! Brünnhild'!
Bist du wach?

(Sie öffnet schüchtern und blickt hinein.)

Leer das Gemach! — —
So war es sie,
die zum Rhein ich schreiten sah?

(Sie erschrickt und lauscht nach der Ferne.)

Hört' ich sein Horn? —
Nein! —
Öde alles! — —
Säh' ich Siegfried nur bald!

(Sie will sich wieder ihrem Gemache zuwenden; als sie jedoch Hagens Stimme vernimmt, hält sie an und bleibt, von Furcht gefesselt, eine Zeitlang unbeweglich stehen.)

**Hagens Stimme**
(von außen sich nähernd).
Hoiho! hoiho!
Wacht auf! wacht auf!
Lichte! Lichte!
Helle Brände!
Jagdbeute
bringen wir heim.
Hoiho! hoiho!
(Licht und wachsender Feuerschein von außen.)

**Hagen**
(in die Halle tretend).
Auf! Gutrun'!
Begrüße Siegfried!
Der starke Held,
er kehret heim.

**Mannen und Frauen**
(mit Lichten und Feuerbränden, begleiten in großer Verwirrung den Zug der mit Siegfrieds Leiche Heimkehrenden, unter denen Gunther).

**Gutrune**
(in großer Angst).
Was geschah, Hagen?
Nicht hört' ich sein Horn!

**Hagen.**
Der bleiche Held,
nicht bläst er's mehr;
nicht stürmt er zum Jagen,
zum Streit nicht mehr,
noch wirbt er um wonnige Frauen!

**Gutrune**
(mit wachsendem Entsetzen).
Was bringen die?

**Hagen.**
Eines wilden Ebers Beute:
Siegfried, deinen toten Mann!

**Gutrune**
(schreit auf und stürzt über die Leiche hin, welche in der Mitte der Halle niedergesetzt ist. — Allgemeine Erschütterung und Trauer).

**Gunther**
(indem er die Ohnmächtige aufzurichten sucht).
Gutrune, holde Schwester!
Hebe dein Aug'!
Schweige mir nicht!

**Gutrune**
(wieder zu sich kommend).
Siegfried! — Siegfried erschlagen!
(Sie stößt Gunther heftig zurück.)
Fort, treuloser Bruder!
Du Mörder meines Mannes!
O Hilfe! Hilfe!
Wehe! Wehe!
Sie haben Siegfried erschlagen!

**Gunther.**
Nicht klage wider mich!
Dort klage wider Hagen:
er ist der verfluchte Eber,
der diesen Edlen zerfleischt'.

**Hagen.**
Bist du mir gram darum?

**Gunter.**
Angst und Unheil
greife dich immer!

**Hagen**
(mit furchtbarem Trotze herantretend).
Ja denn! Ich hab' ihn erschlagen:
ich — Hagen —
schlug ihn zu tot!
Meinem Speer war er gespart,
bei dem er Meineid sprach.
Heiliges Beute-Recht
hab' ich mir nun errungen:
d'rum fordr' ich hier diesen Ring.

**Gunther.**
Zurück! Was mir verfiel
sollst du nimmer empfah'n.

**Hagen.**

Ihr Mannen, richtet mein Recht!

**Gunther.**

Rühr'st du an Gutruns Erbe,
schamloser Albensohn?

**Hagen**
(sein Schwert ziehend).

Des Alben Erbe
fordert so — sein Sohn!

(Er dringt auf Gunther ein; dieser wehrt sich: sie fechten. Die Mannen werfen sich dazwischen. Gunther fällt von einem Streiche Hagens tot darnieder.)

**Hagen.**

Her den Ring!

(Er greift nach Siegfrieds Hand: diese hebt sich drohend empor. Allgemeines Entsetzen. Gutrune und die Frauen schreien laut auf.)
(Vom Hintergrunde her schreitet Brünnhilde fest und feierlich dem Vordergrunde zu.)

**Brünnhilde**
(noch im Hintergrunde).

Schweigt eures Jammers
jauchzenden Schwall!
Das ihr alle verrietet,
zur Rache schreitet sein Weib.
(Sie schreitet ruhig weiter vor.)
Kinder hört' ich
greinen nach der Mutter,
da süße Milch sie verschüttet:
doch nicht erklang mir
würdige Klage,
wie des hehrsten Helden sie wert.

**Gutrune.**

Brünnhilde! Neid-erboste!
Du brachtest uns diese Not!
Die du ihm die Männer verhetztest,
weh', daß dem Haus du genah't!

**Brünnhilde.**

Armselige, schweig'!
Sein Eheweib war'st du nie:

als Buhlerin nur
bandest du ihn.
Sein Mannes-Gemahl bin ich,
der er ewige Eide schwur,
eh' Siegfried je dich ersah.

**Gutrune**
(in heftigster Verzweiflung).

Verfluchter Hagen!
Weh', ach weh'!
Daß du das Gift mir rietest,
das ihr den Gatten entrückt!
O Jammer! Jammer!
wie jäh nun weiß ich,
daß Brünnhild' die Traute war,
die durch den Trank er vergaß!

(Sie wendet sich voll Scheu von Siegfried ab, und beugt sich im Schmerz aufgelöst über Gunthers Leiche: so verbleibt sie regungslos bis an das Ende. — Langes Schweigen.)

(Hagen steht, auf Speer und Schild gelehnt, in finsteres Sinnen versunken, trotzig auf der äußersten anderen Seite.)

**Brünnhilde**
(allein in der Mitte: nachdem sie lange, zuerst mit tiefer Erschütterung, dann mit fast überwältigender Wehmut das Angesicht Siegfrieds betrachtet, wendet sie sich mit feierlicher Erhebung an die Männer und Frauen).

Starke Scheite
schichtet mir dort
am Rande des Rheins zuhauf:
hoch und hell
lod're die Glut,
die den edlen Leib
des hehrsten Helden verzehrt! —
Sein Roß führet daher,
daß mit mir dem Recken es folge:
denn des Helden heiligste
Ehre zu teilen
verlangt mein eig'ner Leib. —
Vollbringt Brünnhildes Wunsch!

(Die jüngeren Männer errichten während des Folgenden vor der Halle, nahe am Rheinufer, einen mächtigen Scheithaufen: Frauen schmücken ihn mit Decken, auf die sie Kräuter und Blumen streuen.)

**Brünnhilde**
(von neuem in den Anblick der Leiche versunken).

Wie die Sonne lauter
strahlt mir sein Licht:
der Reinste war er,
der mich verriet!
Die Gattin trügend
— treu dem Freunde —
von der eig'nen Trauten
— einzig ihm teuer —
schied er sich durch sein Schwert. —
Echter als er
schwur keiner Eide;
treuer als er
hielt keiner Verträge;
laut'rer als er
liebte kein and'rer:
und doch alle Eide,
alle Verträge,
die treueste Liebe —
trog keiner wie er!

Wißt ihr, wie das ward? —

O ihr, der Eide
heilige Hüter!
Lenkt eu'ren Blick
auf mein blühendes Leid:
erschaut eu're ewige Schuld!
Meine Klage hör',
du hehrster Gott!
Durch seine tapferste Tat,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt: —
mich — mußte
der Reinste verraten,
daß wissend würde ein Weib! —

Weiß ich nun, was dir frommt? —
Alles! Alles!
Alles weiß ich:
alles ward mir nun frei!
Auch deine Raben
hör' ich rauschen:
mit bang ersehnter Botschaft
send' ich die beiden nun heim.
Ruhe! Ruhe, du Gott! —

(Sie winkt den Mannen, Siegfrieds Leiche aufzuheben und auf das Scheitgerüste zu tragen: zugleich zieht sie von Siegfrieds Finger den Ring, betrachtet ihn während des Folgenden und steckt ihn endlich an ihre Hand.)

Mein Erbe nun
nehm' ich zu eigen. —
Verfluchter Reif!
Furchtbarer Ring!
Dein Gold fass' ich
und geb' es nun fort.
Der Wassertiefe
weise Schwestern,
des Rheines schwimmende Töchter,
euch dank' ich redlichen Rat!
Was ihr begehrt,
geb' ich euch:
aus meiner Asche
nehmt es zu eigen!
Das Feuer, das mich verbrennt,
rein'ge den Ring vom Fluch:
ihr in der Flut
löset ihn auf,
und lauter bewahrt
das lichte Gold,
den strahlenden Stern des Rheins,
der zum Unheil euch geraubt. —

(Sie wendet sich nach hinten, wo Siegfrieds Leiche bereits auf dem Gerüste ausgestreckt liegt, und entreißt einem Manne den mächtigen Feuerbrand.)

Fliegt heim, ihr Raben!
Raunt es eurem Herrn,
was hier am Rhein ihr gehört!

An Brünnhild's Felsen
fahret vorbei:
der dort noch lodert,
weiset Loge nach Walhall!
Denn der Götter Ende
dämmert nun auf:
so — werf' ich den Brand
in Walhalls prangende Burg.

(Sie schleudert den Brand in den Holzstoß, der sich schnell hell entzündet. Zwei Raben sind vom Ufer aufgeflogen und verschwinden nach dem Hintergrunde zu.) — *)

(Junge Männer führen das Roß herein; Brünnhilde faßt es und entzäumt es schnell.)

Grane, mein Roß,
sei mir gegrüßt!
Weißt du, Freund,
wohin ich dich führe?
Im Feuer leuchtend

* Vor der musikalischen Ausführung des Gedichtes waren an dieser Stelle noch die folgenden Strophen der noch einmal sich zurückwendenden Brünnhilde zugeteilt.

Ihr, blühenden Lebens
bleibend Geschlecht:
was ich nun euch melde,
merket es wohl!
Sah't ihr vom zündenden Brand
Siegfried und Brünnhild' verzehrt;
sah't ihr des Rheines Töchter
zur Tiefe entführen den Ring:
nach Norden dann
blickt durch die Nacht:
erglänzt dort am Himmel
ein heiliges Glühen,
so wisset all' —
daß ihr Walhalls Ende gewahrt! —

Verging wie Hauch
der Götter Geschlecht,
lass' ohne Walter
die Welt ich zurück:
meines heiligsten Wissens Hort
weis' ich der Welt nun zu. —

liegt dort dein Herr,
Siegfried, mein seliger Held.
Dem Freunde zu folgen
wieherst du freudig?
Lockt dich zu ihm
die lachende Lohe? —
Fühl' mein' Brust auch,
wie sie entbrennt;
helles Feuer
faßt mir das Herz:
ihn zu umschlingen,
umschlossen von ihm,
in mächtigster Minne
vermählt ihm zu sein! —
Heiaho! Grane!

Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt — die Liebe nur sein. —

Hatte schon mit diesen Strophen der Dichter in sentenziösem Sinne die musikalische Wirkung des Dramas im voraus zu ersetzen versucht, so fühlte er im Verlaufe der langen Unterbrechungen, die ihn von der musikalischen Ausführung seines Gedichtes abhielten, zu einer jener Wirkung noch besser entsprechenden Fassung der letzten Abschiedsstrophe sich bewogen, welche er hier folgend ebenfalls noch mitteilt.

Führ' ich nun nicht mehr
Nach Walhalls Feste,
wißt ihr, wohin ich fahre?
Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;
des ew'gen Werdens
off'ne Tore
schließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos

Grüße den Freund!
Siegfried! Siegfried!
Selig gilt dir mein Gruß!

(Sie hat sich stürmisch auf das Roß geschwungen und sprengt es mit einem Satze in den brennenden Scheithaufen. Sogleich steigt prasselnd der Brand hoch auf, so daß das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt und diese selbst schon zu ergreifen scheint. Entsetzt drängen sich die Frauen nach dem Vordergrunde. Plötzlich bricht das Feuer zusammen, so daß nur noch eine düstre Glutwolke über der Stätte schwebt; diese steigt auf und zerteilt sich ganz: der Rhein ist vom Ufer her mächtig angeschwollen und wälzt seine Flut über die Brandstätte bis an die Schwelle der Halle. Auf den Wogen sind die drei Rheintöchter herbeigeschwommen. — Hagen, der seit dem Vorgange mit dem Ringe in wachsender Angst Brünnhildes Benehmen beobachtet hat, gerät beim Anblicke der Rheintöchter in höchsten Schreck; er wirft hastig Speer, Schild und Helm von sich und stürzt wie wahnsinnig mit dem Rufe: **Zurück vom Ringe!** sich in die Flut. Woglinde und Wellgunde umschlingen mit ihren Armen seinen Nacken und ziehen ihn so zurückschwimmend mit sich in die Tiefe: Floßhilde, ihnen voran, hält jubelnd den gewonnenen Ring in die Höhe. — Am Himmel bricht zugleich von fern her eine, dem Nordlicht ähnliche, rötliche Glut aus, die sich immer weiter und stärker verbreitet. — Die Männer und Frauen schauen in sprachloser Erschütterung dem Vorgange und der Erscheinung zu.)

(Der Vorhang fällt.)

---

heiligsten Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin.
Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wißt ihr, wie ichs, gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt. —

Daß diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegzufallen hatten, durfte schließlich dem Musiker nicht entgehen.

# Epilogischer Bericht

über die

## Umstände und Schicksale,

welche die Ausführung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten.

In welcher Weise ich auf den ausschweifenden Gedanken der Konzeption und Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" geraten war, ist von mir bereits am Schlusse einer früheren „Mitteilung an meine Freunde"* angedeutet worden. Im Betreff des Gegenstandes selbst war jener Gedanke aus der immer innigeren Betrachtung des ungemein ergiebigen Stoffes entsprungen und hatte sich zu dem Wunsche, mich gänzlich seiner zu bemächtigen, gestaltet. Der Charakter dieser meinem Stoffe zugewendeten Betrachtung dürfte gleichfalls leicht demjenigen deutlich werden, welcher namentlich den zweiten Teil meiner ausführlicheren Abhandlung über „Oper und Drama" eines ernstlichen Einblickes würdigte.

Schwieriger muß es mir fallen, die gewissermaßen verwegene Stimmung deutlich zu machen, welche mich dazu veranlassen und darin fortgesetzt bestärken konnte, die höchste Anspannung meiner künstlerisch produktiven Kräfte für eine lange Reihe

* Siehe Band IV S. 341 dieser Schriften und Dichtungen.

von Jahren der Ausführung eines Werkes zuzuwenden, welches jedem praktisch Erfahrenen als auf unseren Operntheatern unausführbar gelten mußte. Jeder war erstaunt, gerade mich, der ich mir so vorzügliche praktische Erfahrung selbst gewonnen hatte, in einem so ungeheuerlichen Unternehmen befangen zu sehen. Diesen entgegnete ich zwar, daß ich mit diesem Werke vom modernen Operntheater mich eben gänzlich abwende, und gerade mein Widerwille dagegen, mit diesem Theater ferner noch verkehren zu sollen, bei der Eingebung jener ausschweifenden Konzeption von nicht geringer Mittätigkeit gewesen sei. Man glaubte diese Entgegnung nicht für meinen vollen Ernst gelten lassen zu dürfen. Sollte gerade ich von einer lebenvollen Aufführung eines solchen Werkes, welches ich andererseits in jedem kleinsten Zuge mit gesteigerter Lebendigkeit ausführte, gänzlich absehen wollen? Im Gegenteile glaubte man vermuten zu müssen, daß ich, indem ich nach jeder Seite hin einer drastischen Aufführung auf das allerbestimmteste vorarbeitete, auf eine ganz vorzügliche Aufführung und ihren unfehlbaren Erfolg in meinem Sinne rechnete. Dies konnte ich nun sehr wohl zugeben, während ich immer wieder bestreiten mußte, daß ich hierbei an eine Aufführung auf unseren Theatern dächte. Hiergegen teilte ich den Plan, wie ich ihn später in dem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung meines Bühnenfestspieles veröffentlichte, meinen näheren Freunden schon damals mit; man hörte mich an und wußte nichts dazu zu sagen. Wer mir im tätigen Sinne geneigt war, glaubte mich auf einen Kompromiß mit dem bestehenden Theater und seinem Wesen hinweisen zu müssen. Es hieß: neue Darsteller und Sänger, wie ich sie verlange, könnte ich mir doch nicht aus dem Boden oder der Luft herbeizaubern; wenn sich auch z. B. ein reicher Mann fände, um für die Ausführung meiner Idee sich mir als Patron darzubieten, so würde ich doch immer nur die eben vorhandenen Darstellungsmittel zu meiner Verwendung haben; warum also nicht sogleich da, wo sie vorhanden seien, mit ihnen an das Werk gehen? — So waren wir alsbald wieder im alten Geleise, und nur mein Kopf war voller übermütiger Chimären!

Ich habe es mich seitdem einige Mühe kosten lassen, immer wieder auf das Verderbliche in der Organisation unserer Theater hinzuweisen, die Gründe davon aufzudecken und die demorali-

sierenden Folgen hieraus nach jeder Seite hin nachzuweisen. Das bleibt sich aber alles gleich. Denn so ist der Deutsche, sobald von Kunst, und gar vom Theater die Rede ist, auf welchen Feldern er seinen so berühmt gewordenen gediegenen Ernst gerade nicht bewährt. Ruft sein Ehrgefühl auf, so lächelt er verlegen: denn hier käme es doch am Ende wohl nicht auf Ehre an; appelliert an seinen richtigen Verstand, weist ihm am Einmaleins nach, daß in unserem Theater es sich um die schändlichste Vergeudung, nicht etwa nur der künstlerischen, sondern der in das Spiel gesetzten finanziellen Kräfte handele, so lächelt er gar tückisch und meint, das gehe ja niemand etwas an. Überredet ihn nun, überzeugt ihn durch Taten, ja — erschüttert ihn: er ist noch tapferer als seine Soldaten; diese fallen, wenn sie erschossen sind; ihn muß man aber, wie den russischen Soldaten, erst noch umstoßen. —

Dieses und ähnliches trat damals immer wieder neu vor meine Seele. Jenen Plan hatte ich meinen Freunden mitgeteilt; im tiefsten Inneren nährte ich meinen Widerstand aber an einem verzweifelteren Gedanken. Die Zeit dünkte mich nichtig, und das wahre Sein lag mir außer ihrer Gesetzmäßigkeit. Gerade ich besaß unter allen mir Bekannten die bedeutendste praktische Erfahrung auf dem Felde der musikalischen Dramaturgie, sowie das unbestrittenste Geschick in der Anwendung dieser Erfahrung. Die hieraus gewonnene Befähigung war es zum großen Teile mit, welche meine weitgehende Konzeption ermöglicht hatte. So wollte ich denn mein Werk schaffen und bis in das Kleinste deutlich ausführen, um es, vielleicht weit über meinen Tod hinaus, für den kommenden rechten Tag in Bereitschaft zu halten. Da ich so gar keine Freude am Bestehenden hatte und für seine Dauer mich so gar nicht verpflichtet fühlte, stellte ich mir denn die Möglichkeit vor, daß einmal, vielleicht über Nacht, ein Zustand einträte, der verschiedenem Herrlichen, und unter diesem auch unseren vortrefflichen deutschen Theatern, ein Ende machen könnte. Ich stellte mir dieses bedauerliche Ereignis in meiner Weise nicht unergötzlich vor: in welchen Zustand die Theater-Intendanten und -Direktoren geraten möchten, kümmerte mich wenig, da sie jedenfalls etwas anderes besser verstehen mußten als das Theater, und es demnach an ihrem weiteren, richtigen Unterkommen nicht fehlen würde. Auch die

meisten unserer Schauspieler und Sänger nötigten mir keine große Teilnahme ab; sie waren als Schneider, Friseure, Ladendiener, oder auch Kalkulatoren und Kontoristen recht gut und tüchtig zu versorgen. Am allerwenigsten beklagte ich aber den eigentlichen wilden Komödianten und Musiker; wo mir beim Theater noch etwas Tröstliches aufgestoßen war, hatte ich es unter diesen verlorenen Kindern unserer modernen bürgerlichen Gesellschaft angetroffen: unter der stupidesten Leitung unseres Theaterwesens bis zur menschlichen Karikatur verwahrlost, war unter ihnen einzig mir wahres Talent und wirklicher Beruf zu der so wunderlich eigentümlichen theatralischen Kunst entgegengetreten. Diese waren nur zu dem Bewußtsein der Würdigkeit ihrer Leistungen zu erheben, wozu es keiner anderen Anleitung bedurfte, als sie zur Lösung einer würdigen Aufgabe auf den richtigen Fleck zu stellen, und das Rätsel ihrer Bestimmung, ihres so problematischen Daseins, war gelöst. Und für diese, die ich wie Zigeuner durch das Chaos einer neuen bürgerlichen Weltordnung herumstreichen sah, wollte ich nun meine Fahne aufpflanzen. Auf ihr sollte ungefähr geschrieben stehen: „Zeiget der Welt, was ihr armen nutzlosen Wesen ihr sein könnt, wenn ihr euch als ihren wahrhaftigen Spiegel ihr vorhaltet!"

Seitdem ich in solcher Stimmung die Ausführung meines Werkes begann, sind lange Jahre verstrichen, und ich kann nicht sagen, daß sich an meiner Grundtendenz im Betreff der einstigen Aufführung desselben etwas geändert hat; auch bei der Fahne wird es, in einem wichtigsten Sinne, bleiben müssen. Dagegen will ich nun übersichtlich mitteilen, welchen Schicksalen einerseits meine Arbeit selbst ausgesetzt war, und welche neue Erfahrungen und Einsichten andererseits mich milderen, hoffnungsvolleren Annahmen für die Möglichkeit, das Ziel meiner Unternehmung glücklich zu erreichen, zuführten.

Es war mir nicht möglich, mein ungeheures Vorhaben gänzlich als Geheimnis in mich zu verschließen; entsagte ich dem Publikum, der Zustimmung des Volkes, so konnte ich doch der mitwissenden Teilnahme vertrauterer Freunde nicht entraten. Ich ließ die vollendete Dichtung in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren auf meine Kosten drucken und teilte davon an meine näheren und entfernteren Bekannten mit. Meine Abneigung dagegen, mein Gedicht als ein literarisches Produkt

betrachtet und beurteilt zu wissen, war so lebhaft, daß ich in einem kurzen Vorworte mich ausdrücklich hiergegen verwahrte, und dies namentlich für den Fall, daß eines der nur an Freunde mitgeteilten Exemplare auch einem mir fernerstehenden Unbekannten und Unverpflichteten in die Hände geraten sollte, welchen ich dann davor gewarnt wissen wollte, daß er mein Gedicht etwa in den Kreis der publizistischen Besprechung zöge. Diese Abstinenz ist bis auf den heutigen Tag, wo ich seitdem nach dieser Seite hin meine Ansicht zu ändern mich bewogen fand, im buchstäblichsten Sinne ausgeübt worden.

Da ich hierauf jedoch im Verlaufe meines Berichtes noch zurückkommen werde, verweile ich für jetzt bei der Mitteilung derjenigen Wahrnehmungen, welche ich davon machte, daß mein Gedicht doch auch in weiteren Kreisen nicht unbeachtet geblieben war. Während man sich nämlich durch mich selbst für angewiesen hielt, dieses immerhin auffallende Phänomen eines, von einem Musiker verfaßten, Zyklus von Nibelungen-Dramen zu ignorieren, glaubte man sich füglich auch berechtigt, es unter allen Umständen zu sekretieren. Bevor ich, im Beginne des Jahres 1853, mein Nibelungen-Gedicht drucken und verteilen hatte lassen, war der Stoff des mittelalterlichen Nibelungenliedes meines Wissens nur einmal, und zwar bereits vor längerer Zeit, von Raupach in seiner nüchternen Weise zu einem Theaterstück verarbeitet, und als solches, ohne Erfolg, in Berlin aufgeführt worden. Bereits länger vor jener seiner diskreten Veröffentlichung waren aber Teile meines Gedichtes, sowie das Vorhaben meiner Beschäftigung mit dem Nibelungenstoffe, bei Gelegenheit meiner Verhandlungen hierüber mit Franz Liszt, welcher damals im Weimar lebte und wirkte, zur Beachtung und meistens spaßhaften Besprechung in Journalen gelangt. Bald zeigte es sich nun, daß ich mit der Wahl meines Stoffes einen besonders „glücklichen Griff" getan zu haben schien, welchen andere um so eher nachzugreifen sich veranlaßt fühlen konnten, als mein Unternehmen jedenfalls für eine chimärisches und gänzlich unausführbares angesehen und namentlich dafür ausgegeben werden durfte. Ein erstes Symptom von der Beachtung meines glücklichen Griffes tauchte mir mit dem Erscheinen einer großen Oper „die Nibelungen" vom Berliner Kapellmeister H. Dorn auf, in welcher eine beliebte Sängerin, zu Pferde auf die Bühne

sprengend, großen Effekt gemacht haben soll. Bald aber rührten sich die „Nibelungen“ auch unter unseren Literatur-Dichtern, welche sich plötzlich veranlaßt fanden, diesen so national offenliegenden Stoff der Bühne, für welche er bisher so wenig tauglich geschienen hatte, zuzuwenden; bis endlich unter ihnen sich sogar eine Rhapsode fand, welcher zyklische Nibelungenepen, ganz in das Urgewand der Edda gekleidet, herumreisend, in sehr lebendigen Vorlesungen, wie ich in den Zeitungen finde, zum besten gibt.

Er wäre mehr als verwegen, schon weil sie gänzlich unrichtig und sogar unmöglich ist, wenn ich mit der Annahme mir schmeicheln wollte, auf die Arbeiten meiner Nebenbuhler im Nibelungensache auch nur den geringsten Einfluß ausgeübt zu haben: soviel ich weiß, haben jene Theaterdichter sich nicht angezogen gefühlt, den gleichen eingehenden Studien, welche ich über den vorliegenden Mythus machte, und welche mir die Gestalten desselben zuerst in einem für das Drama einzig wertvollen Lichte zeigten, nachzugehen. Daß ich diese, der literarischen Forschung bei weitem näher gestellten Herren zu einer tieferen Betrachtung ihres Gegenstandes nicht anregen konnte, müßte mir eher bedauerlich sein, weil es eine sehr oberflächliche Beachtung meiner Arbeit verraten würde, wenn ich nicht viel eher auf eine geringschätzige Nichtbeachtung derselben zu schließen hätte. Demnach muß es mich dünken, daß nur der Name meines Vorhabens sie bestimmt und ihnen etwa die Sorge eingegeben haben könnte, den immerhin bedeutenden Stoff durch ihre zuvorkommende eigene Behandlung desselben vor der Schmach zu bewahren, daß er von einem Musiker dem deutschen Publikum vorgeführt würde. In diesem Sinne scheint man es vorgezogen zu haben, so gut es eben gehen wollte, auf die altgewohnte, wenn auch nicht sehr wirksame Manier, dem Theaterpublikum schnell etwas aus dem Nibelungenliede vom „grimmen Hagen“ und der „rachsüchtigen Grimmhilde“ vorreden zu lassen.

Doch war endlich nichtsdestoweniger auch das besondere Gewand meiner Dichtung beachtet worden. Die Lieder der Edda, welche seitdem durch Simrock sehr leicht zugänglich gemacht worden waren, schienen jeden einzuladen, es doch auch in der Weise, wie ich dies getan zu haben schien, an der altnordischen Quelle zu versuchen. Zwar bezeichnete der Literar-

Historiker Julian Schmidt dies gelegentlich als „altfränkisches Zeug“, was uns die dreieckigen Hüte und sonstigen Trachten unserer Bauern zurückrufen durfte; doch ließ man sich durch dieses Quidproquo nicht weiter beirren, und bald strotzte es von den halsbrechendsten Helden- und Götternamen der alten Norräna in den, hier und da sogar in Stäben gereimten Texten, welche manche Musiker sich anfertigen ließen, ja selbst auch in freien Dichtungen unserer wohlgedruckten Poeten. — Hierbei hatte ich nun eines wiederum zu bedauern, nämlich, daß ich mit meiner Arbeit nicht auch den Sinn angeregt hatte, in welchem einzig jene Altertümer uns mit dem Werte des nah befreundeten rein Menschlichen, nicht aber in dem Lichte von Kuriositäten vorgeführt werden sollten. Dagegen zeigte es sich, daß gerade nur das Kuriose das Anziehende gewesen war; von ihm, dem absolut Fremdartigen, erwartete man sich den rechten Effekt. Dieser blieb nun aber aus, und bei der eigentümlichen moralischen wie intellektuellen Beschaffenheit unserer Kritik konnte es nicht fehlen, daß jene Verirrung zu einem Maßstabe wiederum für die Beurteilung meiner Arbeit gemacht wurde, wenn man sie, die man ernstlich zu besprechen sich zwar hütete, dennoch verdeckt und unter Seitenhieben in Erwähnung zog. Dies geschah nämlich, als ich mich später, unter Umständen, deren ich noch näher zu gedenken mir vorbehalte, zur vollständigen Veröffentlichung meiner Dichtung entschlossen hatte. Unter den Gründen, die mich hierzu bewogen, war jetzt allerdings auch die aus der Überwindung meines früheren Widerwillens dagegen hervorgegangene Neigung, mein Gedicht auch der literarischen Beurteilung freizugeben, bestimmend. Eben jene Wahrnehmungen, welche von dem, bisher geheimgehaltenen, Einflusse des Bekanntwerdens mit meiner Arbeit auf fremde Entschließungen im Betreff dramatischer und literarischer Produktionen mir unabweisbar sich aufgedrungen hatten, vermochten mich nämlich, meine Idee, soweit sie sich in meiner Auffassung und Verarbeitung des dichterischen Stoffes erkennen ließ, deutlich hinzustellen, und einem gesunden Urteile es zu übergeben, den bedeutenden Unterschied meiner Behandlung von der anderer zu erwägen.

Das wäre nun allerdings etwas Neues in der Geschichte der modernen deutschen Publizistik gewesen, wenn die dichterische Arbeit eines „Opernkomponisten“ neben den Elaboraten lite-

rarischer Poeten von Fach in ernstliche Betrachtung gezogen worden wäre. Gewiß verbot dies schon der Anstand und das ganze Verhältnis der Herren von der „poetischen Diktion" zueinander und namentlich zu ihren Verlegern. Das sonderbarste war, daß mir wirklich zuzeiten auf dem Wege der privaten Mitteilung Äußerungen allerbedeutendster Anerkennung auch für diese meine Dichtung aus jenem Lager zukamen; nur aber da, wo sie meinem großen Vorhaben nützen konnten, nämlich vor der Öffentlichkeit, welche durch empfehlende oder überhaupt nur eingehende Besprechung meiner Dichtung auf dieses Vorhaben aufmerksam gemacht und zu der mir unerläßlichen Mithilfe bei seiner Ausführung angeregt werden sollte, hier wurde jede solche Äußerung sorgfältig zurückgehalten. Nichts erfuhr ich, als schlechte Witze der Theaterrezensenten und musikalischen Spaßmacher, und über diese hinaus brachte es selbst nicht die Redaktion der „Allgemeinen Zeitung", deren sonderbares Augsburger Belletristen-Konsortium doch sonst ziemlich jedes Jahr ein paar neue Dichter von allerhöchstem Werte dem deutschen Publikum vorzuführen hat. Hier blieb man dabei, mich für den Opernmacher auszugeben, um dessen musikalische Befähigung es übrigens schon aus dem Grunde, daß er durch exzentrisches eigenes Textmachen sich zu helfen genötigt sei, notwendig übel stehen müsse, was denn nun von den rezensierenden Musikern desselben Konsortiums herzlich gern zugegeben wurde.

Eine bei dem Geiste unserer öffentlichen Kunstkritik unzulässige Frage ist es, wie ein solches Benehmen gegenüber von immer mehr hervortretenden und nicht zu verhindernden Tatsachen, als welche die Erfolge selbst meiner angezweifeltesten Werke gelten müssen, erklärt werden solle. Ein seltsames Deckungsmittel gegen Anfragen dieser Art, sollten sie aufgeworfen werden, steht jenem Geiste, so sehr er der der Öffentlichkeit (wenigstens Publizistik) ist, immer in seiner, trotz allem, ihm anhaftenden Obskurität zu Gebote; so daß vielmehr derjenige, welcher in Fällen, wie dem meinigen, ihrer Mithilfe zu bedürfen glaubt, zu befragen wäre, was er sich für die Erreichung wirklicher Kunstzwecke von dorther nur erwarte, wo doch ersichtlicherweise kein noch so großer Aufwand von Bemühung es ermögliche, der Nation des Unechte für etwas Echtes, das Schwindsüchtige für etwas Lebenskräftiges aufzuheften? Im Gegenteile

dürfte man wohl annehmen, daß eine angelegentliche Empfehlung von dieser Seite her eine bedeutende künstlerische Unternehmung, wie die meinige, eher verdächtigen würde, da es doch jeder einmal erfahren mußte, wie unnütz er sein Geld ausgegeben hatte, wenn er auf die allerspannendste Empfehlung, z. B. des berühmten Beiblattes der „Allgemeinen Zeitung" hin, sich ein soeben erschienenes Drama dieses oder jenes ihrer berühmten Dichter zu kaufen bestimmt worden war.

Demnach hätte man sich nur verzweiflungsvoll zu fragen, wie es überhaupt denn anzufangen sei, um das deutsche Publikum mit etwas bedeutendem Neuen, welches zuvörderst in keiner der gepflegten bezüglichen Kategorien unterzubringen ist, im entsprechenden Sinne bekanntzumachen. Die mir zunächst liegende Kategorie, in welche die Ausführung meiner großen Arbeit hätte passen müssen, war die der Oper; von der Erkenntnis der Grundverderblichkeit unseres Opernwesens für mein Vorhaben, wenn ich dieses in die Pflege jenes gegeben hätte, war ich ausgegangen, und der Widerwille vor der unmittelbaren Berührung mit ihm hatte mich schließlich hauptsächlich bestimmt, mit meinem Gedicht als Literaturprodukt hervorzutreten, gleichsam wie um zu erfahren, ob meine Arbeit, von dieser Seite betrachtet, genügende Aufmerksamkeit erregen könnte, um in den Gebildeten der Nation die Neigung zu einem näheren Eingehen auf meinen damit verbundenen weiterreichenden Ausführungsplan zu erwecken Der soeben von mir berührte Zustand unserer hierher bezüglichen Publizistik mußte mich in vollständiger Unkenntnis darüber lassen, ob ich in diesem Sinne etwas erreichte. Dagegen ward ich, wie dies auch in der, seitdem immer tiefer von mir erkannten Natur der Sache liegt, stets wieder mehr auf die Kategorie der „Oper", als meinem Ausgangspunkte, dem eigentlichen Mutterschoße meiner konzeptiven Kraft, zurückgewiesen, und, wie es scheint, sollen mir von ihr auch einzig die gebärenden Kräfte für mein Kunstwerk sowohl, als für seine einstige theatralische Darstellung zugeführt werden. Die Literatur-Dramatik möge sich dann überlegen, wie es ungefähr mit ihr steht. —

Ehe ich jetzt den Plan zur Aufführung meines Werkes, wie ich ihn der Herausgabe meiner Dichtung als Einleitung voranstellte, berühre, will ich nur noch berichten, in welches Verhältnis

ich zu dieser Dichtung, unter der begonnenen und längere Zeit fortschreitenden musikalischen Ausarbeitung derselben, sowie endlich während der anhaltenden Unterbrechung hierin, geriet.

Mit großer Freudigkeit begann ich, nach fünfjähriger Unterbrechung meines musikalischen Produzierens, in der Jahreswende von 1853 zu 1854 die Ausführung der Komposition meiner Dichtung. Mit dem „Rheingold" beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwickelung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten. Die eigentümliche Naturfrische, welche von hier aus mich anwehte, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anstrengungen meiner Arbeit hinweg, in welcher ich bis zum Frühjahre 1857 die Musik des „Rheingold", der „Walküre" und eines großen Teiles des „Siegfried" vollständig ausführte. Jetzt trat die Reaktion gegen die Anstrengungen dieser Ausdauer ein, welcher von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt wurde. Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf meine sinnlich konzeptiven Kräfte mehr gewirkt, unter den größten Mühen war es mir möglich gewesen, mir zuweilen selbst nur den Klang eines Orchesters vorzuführen. Deutschland, wo man meinen von mir selbst noch nicht gehörten „Lohengrin" gab, blieb mir verschlossen. Den Zustand, in welchen ich unter solchen Entbehrungen geriet, scheint sich keiner meiner deutschen Freunde vergegenwärtigt zu haben; es war dem Zartgefühle eines französischen Schriftstellers, Herrn Champfleury, vorbehalten, mir später in ergreifender Weise den Zustand meines Inneren in jener Zeit im rührenden Bilde vorzuhalten. Dagegen schienen praktische Freunde in Deutschland eher den fatalen Umstand in Erwägung zu ziehen, daß ich bei so langer Entwöhnung vom lebendigen Verkehre mit dem Theater wohl meine früheren Vorzüge einbüßen, in das Unpraktische, Unbühnen- und Unsängermäßige verfallen, und somit meinen neuen Arbeiten den Wert der Aufführbarkeit entziehen möchte. Diese Befürchtung setzte sich endlich als Ansicht, ja bei allen denjenigen, welche gegen ein weiteres Befassen mit mir Gründe zu haben vermeinten, zu einer hoffnungsvoll tröstlichen Annahme fest. Man

brauchte mir nicht weiter mehr zu folgen, und das hatte sein Angenehmes für diejenigen, welche nun die durch meine früheren Arbeiten erregten Erwartungen für ihre Rechnung zu erfüllen sich angewiesen fühlten. Unsere berühmtesten Theatermusik-Rezensenten betrachteten mich als nicht mehr unter den Lebenden.

Leider schien es, als ob auch solche, welche früher meinem großen Plane Vorschub zu leisten sich angeregt gefühlt hatten, nicht ganz ungern von jener immer allgemeiner gepflegten Ansicht sich zu vorsichtiger Zurückhaltung bestimmen zu lassen geneigt wären; und wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam auch ich wohl zuzeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Tun kein Bewußtsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf, in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Oper mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoireängsten, so mußte ich selbst laut auflachen und an „dummes Zeug" denken, das ich da triebe!

Gegen die hieraus sich erzeugende Verstimmung regte sich, gleichsam als Heilmittel, die Lust zur Ausführung eines, bereits seit länger konzipierten dramatischen Stoffes zu einem Werke, welches vermöge seiner meine früheren Arbeiten nicht überschreitenden Dimensionen mir die sofortige Aufführung desselben in Aussicht stellen durfte.

Mit dem Entwurfe von „Tristan und Isolde" war es mir, als entfernte ich mich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch meine Nibelungenarbeit mir erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen. Der große Zusammenhang aller echten Mythen, wie er mir durch meine Studien aufgegangen war, hatte mich namentlich für die wundervollen Variationen hellsichtig gemacht, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten. Eine solche trat mir mit entzückender Unverkennbarkeit in dem Verhältnisse Tristans zu Isolde, zusammengehalten mit dem Siegfrieds zu Brünnhilde, entgegen. Wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden, so waren auch, durch eine ähnliche Verschiebung oder Umstellung der Zeitmotive, aus diesem einen mythischen Verhältnisse zwei anscheinend verschiedenartige Verhältnisse entstanden. Die völlige Gleichheit

dieser besteht aber darin, daß Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine Tat zu einer unfreien macht, für einen anderen freit, und aus dem hieraus entstehenden Mißverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des Siegfried, den großen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythus vor allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des, mit ihm sich aufopfernden, Weibes in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des Tristan seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältnis aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefaßt, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch Liebesnot, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewußten Brünnhilde zum Ausdrucke gelangt. Was hier nur mit entscheidender Heftigkeit sich äußern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, diesen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden, Nibelungen-Mythus.

Da, abgesehen von den Bestimmungen durch diesen Anreiz, außerdem es mir, wie erwähnt, auch darauf ankam, mein neues Werk alsbald lebendig mir vorzuführen, muß es unter dem Umstande, daß hierfür Deutschland mir eben noch verschlossen blieb, nicht unerklärlich fallen, daß ein sehr seltsamer Antrag, der mir von außen kam, und dessen Erwähnung eigentlich mehr in meine Biographie gehörte, auch bei der Konzeption dieser neuen Arbeit mit einiger Lebhaftigkeit mich beeinflußte. Ein — wirklicher oder angeblicher — Agent des Kaisers von Brasilien eröffnete mir die Neigung seines Souveräns für mich und deutsche Kunst überhaupt und wünschte mich zu bestimmen, eine Einladung nach Rio de Janeiro, sowie den Auftrag, für die dortige ausgezeichnete italienische Operntruppe ein neues Werk zu schreiben, anzunehmen. Es blieb meinerseits bei dem Erstaunen über das Wunderliche dieses Begegnisses, und nur der eine Erfolg davon wirkte in mir nach, welcher mir aus der Erwägung der Möglichkeit, für die Ausführung eines Werkes mich einmal mit italienischen Sängern zu befassen, erwuchs. Was jeden, dem ich meine nicht ungünstigen Ansichten hierüber mitteilte, bis zum

Auflachen erschreckte, war die Erwägung des sehr tiefen Standes der rein musikalischen Bildung dieser Sänger, welcher sie unfähig machen mußte, namentlich mit einer Musik wie der meinigen in irgendwelchem Grade sich vertraut zu machen. Ich mußte dagegen finden, daß eben nur diese auf dem Intellekte dieser Sänger lastende Schwierigkeit zu überwinden sei, was vielleicht weniger durch abstraktes Universal-Studium der Musik, sondern durch ein sehr eingehendes spezifisch-konkretes, stets nur das Pathos des Vortrages bloßlegendes Einstudieren dieser einen besonderen Partie, und dann leichter, als man glaube, erreicht werden könnte. Man hörte mir zu, verleitete mich endlich aber selbst zum Mitlachen, wenn ich, nach dem Durchgehen der beendigten Partitur des „Tristan" mit meinen Freunden, daran erinnert wurde, daß ich gerade dieses Werk als Oper für die Italiener konzipiert zu haben glaubte*.

Doch blieb mir auch hiervon ein dunkles Gefühl zurück, als ob für die Lebensbedingungen meiner Kunst noch ein anderes Element aufzusuchen sei, als dasjenige, an welches ich bisher allein gewiesen war, und welches diese Bedingungen nur so ungemein dürftig in sich schloß. Mein von diesem Gefühle zu nicht geringem Teile mit bestimmtes, und an die soeben berichteten Schicksale sich anknüpfendes Unternehmen, in Paris mich zu Gehör zu bringen, ward mir zwar zu allernächst durch das unabweisliche Bedürfnis, mit den organischen Mitteln meiner Kunst wieder in eine anregende Berührung zu treten, eingegeben; worauf ich zu erst sann, war, von einer auszuwählenden deutschen Truppe dort meine Werke (ich gestehe: namentlich für mich) zur Aufführung zu bringen. Doch nicht nur die bald erkannte Unmöglichkeit der Ausführung dieses Planes, sondern auch die ebenso erwogene Möglichkeit, mit einem bisher mir fernstehenden

* Die neuesten Erfahrungen werden nun wohl dieses Lachen in ein schweigendes Erstaunen verwandelt haben. Der „Lohengrin", über dessen anfängliche Aufführung und Aufnahme, z. B. in Leipzig und Berlin, die betreffenden Berichte nachzulesen nicht unbelehrend sein dürfte, wurde in diesem Jahre 1871 in Bologna so vorzüglich aufgeführt und mit einem so nachhaltigen und tiefdringenden Erfolge aufgenommen, daß ich unwillkürlich lebhaft wieder an meinen „Tristan" denke und mich, nach dem bisherigen Schicksale dieses Werkes im großen Heimatlande des Ernstes und der Gediegenheit, nachdenklich frage: „was ist deutsch?"

fremden Elemente für den Gewinn des mir nötigen künstlerischen Ausdruckes mich zu befreunden, erhielt meine ferneren Entschlüsse in einem durch die Umstände sehr erklärlich veranlaßten Schwanken, welches sich durch die ziemlich bekannt gewordene, mir auf das überraschendste zugeführte Unternehmung der Aufführung meines „Tannhäuser“ in der französischen Oper entschied. —

Die Schicksale dieser Unternehmung, so höchst unerfreulich sie sich öffentlich ausnahmen, haben in mir doch hauptsächlich nur Erinnerungen von erhebender Art hinterlassen. War der äußere Gang jener Unternehmung durchaus fehlervoll und von Mißverständnissen geleitet, so brachte mich die innere Bewegung derselben dagegen in sehr bedeutende Beziehungen zu dem achtungswertesten und liebenswürdigsten Elemente des französischen Geistes. Nur mußte ich alsbald erkennen, daß die großen, ja ausschweifenden Hoffnungen, welche man von dieser Seite her auf meine künftige Einwirkung auch auf den französischen Kunstgeist setzte, nur dann eine Aussicht auf Erfüllung haben könnten, wenn ich, gänzlich frei von irgendwelcher Nötigung von seiten des gültigen französischen Kunstgeschmackes, in meinem eigensten Elemente mich erhalten würde. Was meinen französischen Freunden aufgegangen war, und was meinen deutschen Kunstgenossen und Kunstkritikern nur als bespottenswerte Chimäre meines Hochmutes erkenntlich blieb, war in Wirklichkeit ein Kunstwerk, welches, indem es sich von der Oper, wie vom modernen Drama durchaus unterschied, über diese sich dadurch erhob, daß es die vorzüglichsten Tendenzen derselben einzig zum Ziele führte und in eine idealisch freie Einheit verband. Dieses Werk konnte nur auf einem Boden gebildet werden, auf welchem die moderne Form nicht zu so prägnanter Schärfe sich gestaltet hatte, wie sie dem französischen Kunstwesen andererseits zu allgemeiner Gültigkeit verholfen hat; dagegen diese selbe Form, welche dem deutschen Kunstwesen bloß als schlaffes Gewand in trägem, fast liederlichem Faltenwurfe übergehängt war, diesem nur als eine unziemliche Entstellung abgezogen werden durfte, um das unter seiner Hülle längst vorbereitete und endlich zu eigener, rein menschlicher Form gediehene Kunstwerk deutlich erkenntlich aufzuzeigen. So war es gerade das Innewerden der beispiellosen Verwirrung und Verwahrlosung seines

öffentlichen Kunstwesens, welches meinen Blick von neuem für das ihm zugrunde liegende Geheimnis schärfte, und so mit bestimmtester Tendenz nach Deutschland mich zurückzog.

Hier traf ich nun seit meiner Zurückkehr allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fernzuhalten; namentlich schien den Theaterleitungen es auf das innigste angelegen zu sein, mich in keine Berührung mit den Aufführungen meiner Werke zu bringen. Nur einmal faßte ich den Mut, meinerseits wirklich das Begehren zu stellen, auf die Darstellung einer meiner Opern Einfluß auszuüben zu dürfen. Wien war durch meinen Besuch überrascht worden; mir ward der berauschende Eindruck der erstmaligen Anhörung meines „Lohengrin" gegönnt: erfüllt von ihm und einer wahrhaft ergreifenden Aufnahme von seiten des Publikums, glaubte ich mich dazu bestimmen zu müssen, hier auf den Versuch einer Beteiligung an den Kunstleistungen des Theaters auszugehen. Es würde nicht in den Rahmen dieses vorliegenden Berichtes passen, wollte ich die (übrigens bereits anderswo seinerzeit näher von mir angedeuteten) Umstände und Einflüsse besprechen, welche dort die bereits zu den hoffnungsvollsten Ergebnissen geleiteten Vorbereitungen zu einer ersten Aufführung von „Tristan und Isolde" schließlich unnütz machten und die Erscheinung meines Werkes verhinderten. Als charakteristisch muß ich es jedoch erwähnen, daß es meinen Bemühungen darum nicht gelang, einige Theaterproben zu meiner Verfügung zu erhalten, um verschiedene bedeutende Mißverständnisse und daraus entstandene Fehler in der, sonst vieles Vorzügliche darbietenden Aufführung des „Lohengrin" zu berichtigen. Als ich der Direktion mich endlich dazu erbot, mit besonderer Berücksichtigung der Kräfte und des Personalbestandes des Theaters ein neues Werk eigens für Wien zu schreiben, ward mir der wohlerwogene, schriftliche Bescheid zugeteilt, daß man für jetzt den Namen „Wagner" genügend berücksichtigt zu haben glaubte und es für gut finde, auch einen anderen Tonsetzer zu Worte kommen zu lassen. Dieser andere war Jacques Offenbach, bei dem wirklich ein besonderes für Wien zu schreibendes, neues Werk gleichzeitig bestellt wurde.

Und hier, in Wien, war mir noch die humanste Behandlung zuteil geworden: in Berlin weigerte sich der Intendant einfach, mich zu empfangen, wenn ich mich bei ihm melden würde.

Dieses Benehmen konnte zum Teil aus der geflissentlich unterhaltenen Beschuldigung, daß ich in meinen Ansprüchen maßlos sei, erklärt werden. Hiergegen lieferte ich nun am Frankfurter Theater, wo ich mit den allerdürftigsten Mitteln, unter den einzigen ermüdendsten Anstrengungen von meiner Seite, eine Aufführung des „Lohengrin" zustande brachte, den Beweis, daß es mir hierbei nur auf Korrektheit, und demgemäß Unverstümmeltheit einer solchen Aufführung, keineswegs aber auf irgendwelchen Prachtaufwand ankam. Spurlos unbeachtet blieb dieses Zeugnis. Nur das Hamburger Theater lud mich einmal ein, einer fünfzigsten Aufführung meines „Tannhäuser" beizuwohnen, um bei dieser Gelegenheit die Ovationen im Empfang zu nehmen, welche man soeben dort Herrn Gounod für seinen „Faust" erwiesen, und nun aus reiner Unparteilichkeit auch für mich in Bereitschaft hielt: worauf ich denn dankend erwiderte, daß ich die meinem Pariser Freunde erwiesenen Ehren von diesem auch als für mich mit empfangen ansähe.

So war ich denn einmal wieder, mitten in der wohlgegliedertsten Ordnung der Dinge, auf das Chaos angewiesen, und in diesem Sinne entschloß ich mich zu der vollständigen Veröffentlichung meiner Dichtung vom „Ring des Nibelungen", teils in der bereits oben erwähnten Absicht, derselben zunächst eine literarische Beachtung zuzuwenden, teils aber auch, um dieser gewünschten Beachtung die einzig mir dienliche Richtung auf das Moment der wirklichen Aufführung meines Werkes zu geben; weshalb ich eben hierüber mich genauer vernehmen ließ, und zwar in einem Vorworte, welches ich zur Ergänzung dieses gegenwärtigen Berichtes schließlich hier mitteile.

---

# Vorwort

zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels

## „Der Ring des Nibelungen".

Meinen näheren Freunden, denen ich bereits vor längerer Zeit die Dichtung meines Bühnenfestspiels mitteilte, blieb zugleich nicht unbekannt, welche Vorstellung ich mir von der Mög-

lichkeit einer vollständigen musikalisch-dramatischen Aufführung derselben machte. Da ich sie noch festhalte, und ein wirkliches Gelingen des Unternehmens, sobald es durch ausreichende materielle Unterstützung in das Werk zu setzen wäre, zu bezweifeln noch nicht gelernt habe, sei mein Plan, mit der Veröffentlichung des Gedichtes, nun auch weiteren Kreisen mitgeteilt. —

Es kam hierbei vor allem mir darauf an, eine solche Aufführung, als frei von den Einwirkungen des Repertoireganges unserer stehenden Theater mir zu denken. Demnach hatte ich eine der minder großen Städte Deutschlands, günstig gelegen, und zur Aufnahme außerordentlicher Gäste geeignet, anzunehmen, namentlich eine solche, in welcher mit einem größeren stehenden Theater nicht zu kollidieren, somit auch einem großstädtischen eigentlichen Theaterpublikum und seinen Gewohnheiten nicht gegenüberzutreten wäre. Hier sollte nun ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet, aufgerichtet werden; einen Plan hierzu, mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publikum und dem großen Vorteile der Unsichtbarmachung des Orchesters, hatte ich mit einem erfahrenen, geistvollen Architekten in Besprechung gezogen. — Hierher sollten nun, etwa in den ersten Frühlingsmonaten, aus den Personalen der deutschen Operntheater ausgewählte, vorzüglichste dramatische Sänger berufen werden, um, ununterbrochen durch jede anderartige künstlerische Beschäftigung, das von mir verfaßte mehrteilige Bühnenwerk sich einzuüben. — Das deutsche Publikum aber sollte eingeladen werden, zu den festgesetzten Tagen der Aufführungen, von denen ich etwa drei im ganzen annahm, sich einzufinden, indem diese Aufführungen, wie bereits unsere großen Musikfeste, nicht einem partiellen städtischen Publikum, sondern allen Freunden der Kunst, nah' und fern, geboten sein sollten. Eine vollständige Aufführung des vorliegenden dramatischen Gedichtes sollte, im vollen Sommer, an einem Vorabende das „Rheingold" und an den drei folgenden Abenden die Hauptstücke „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" zur Darstellung bringen.

Die Vorteile, welche sich aus einer solchen Veranstaltung erstlich für die Aufführung selbst ergeben würden, schienen mir folgende. — In künstlerisch praktischer Hinsicht dünkte mich zu-

nächst eine wirklich gelingende Aufführung eben nur auf diesem Wege selbst möglich. Bei der vollkommenen Stillosigkeit der deutschen Oper und der fast grotesken Inkorrektheit ihrer Leistungen ist die Hoffnung, an einem Haupttheater für höhere Aufgabe geübte Kunstmittel korporativ anzutreffen, nicht zu fassen: der Autor, der auf diesem verwahrlosten öffentlichen Kunstgebiete eine ernstlich gemeinte, höhere Aufgabe zu stellen gedenkt, trifft zu seiner Unterstützung nichts an, als das wirkliche Talent einzelner Sänger, welche in keiner Schule unterrichtet, durch keinen Stil für die Darstellung geleitet, hie und da, selten — denn das Talent der Deutschen hierfür ist im ganzen gering — und gänzlich sich selbst überlassen, vorkommen. Was daher kein einzelnes Theater bieten kann, vermöchte, glücklichenfalls, nur eine Vereinigung zerstreuter Kräfte, welche für eine gewisse Zeit, auf einen bestimmten Punkt zusammengerufen würden. — Hier würde diesen Künstlern zunächst es von Nutzen sein, daß sie eine Zeitlang nur mit einer Aufgabe sich zu befassen hätten, deren Eigentümlichkeit ihnen um so schneller und bestimmter aufgehen würde, als sie durch keine hiervon abziehende Ausübung ihrer gewohnten Opernarbeit in diesem Studium unterbrochen wären. Der Erfolg dieser Zusammenfassung ihrer geistigen Kräfte auf einen Stil und eine Aufgabe ist allein nicht hoch genug anzuschlagen, wenn man erwägt, wie wenig Erfolg von solchem Studium unter den gewöhnlichen Verhältnissen zu erwarten wäre, wo z. B. derselbe Sänger, der abends zuvor in einer schlecht übersetzten neueren italienischen Oper sang, tags darauf den „Wotan" oder „Siegfried" sich einüben soll. Außerdem führte diese Methode aber auch zu dem praktischen Ergebnisse, daß auf das Einüben eine verhältnismäßig weit kürzere Zeit, als dies im Geleise einer gemeinen Repertoiretätigkeit möglich sein könnte, zu verwenden wäre: was wiederum dem Flusse des Studiums sehr zustatten käme.

Würde somit auf diese Weise eine ernste charakteristische Wiedergabe der Rollen meines Dramas durch die ausgewählten besten Talente einzig ermöglicht, so würde, eben durch das Isolierte des Studiums und der Aufführung, zugleich auch die szenisch dekorative Darstellung einzig gut und entsprechend zu erzielen sein. Betrachten wir, welch vollendete Leistungen dieser Art den Pariser und Londoner Theatern gelingen, so erklären

wir uns dies zunächst, und fast einzig, aus dem günstigen Umstande, daß die Bühne den Malern und Maschinisten längere Zeit allein für das Stück, welches sie auszustatten haben, zu Gebote steht; daß sie somit Einrichtungen gewisser komplizierter Art treffen können, welche da unmöglich sind, wo täglich die Theaterstücke wechseln, von welchen jedes dann eben nur notdürftig bis zur künstlerischen Unanständigkeit szenisch dargestellt werden kann. Die von mir gedachte szenische Einrichtung meines „Rheingold" ist z. B. für ein Theater von so wechselndem Repertoire, wie das deutsche, gar nicht zu begreifen, während sie, unter den von mir bezeichneten günstigen Umständen, dem Dekorationsmaler und Maschinisten gerade die erwünschteste Gelegenheit bietet, ihre Kunst als eine wirkliche Kunst zu zeigen.

Zur Vollendung des Eindruckes einer solchermaßen vorbereiteten Aufführung würde ich dann noch besonders die Unsichtbarkeit des Orchesters, wie sie durch eine, bei amphitheatralischer Anlage des Zuschauerraumes mögliche, architektonische Täuschung zu bewerkstelligen wäre, von großem Werte halten Jedem wird die Wichtigkeit hiervon einleuchten, der mit der Absicht, den wirklichen Eindruck einer dramatischen Kunstleistung zu gewinnen, unseren Operneinführungen beiwohnt, und durch den unerläßlichen Anblick der mechanischen Hilfsbewegungen beim Vortrage der Musiker und ihrer Leitung unwillkürlich zum Augenzeugen technischer Evolutionen gemacht wird, die ihm durchaus verborgen bleiben sollen, fast ebenso sorgsam, als die Fäden, Schnüre, Leisten und Bretter der Theaterdekorationen, welche, aus den Kulissen betrachtet, einen bekanntlich alle Täuschung störenden Eindruck machen. Hat man nun je erfahren, welchen verklärten, reinen, von jeder Beimischung des, zur Hervorbringung des Tones den Instrumentisten unerläßlichen, außermusikalischen Geräusches befreiten Klang ein Orchester bietet, welches man durch eine akustische Schallwand hindurch hört, und vergegenwärtigt man sich nun, in welche vorteilhafte Stellung der Sänger zum Zuhörer tritt, wenn er diesem gleichsam unmittelbar gegenübersteht, so hätten wir hieraus nur noch auf das leichte Verständnis auch seiner Aussprache zu schließen, um zu der vorteilhaftesten Ansicht über den Erfolg der von mir gemeinten akustisch-architektonischen Anordnung zu gelangen. Nur aber in dem von mir gedachten Falle eines eigens hierzu

konstruierten provisorischen Theatergebäudes würde diese Vorrichtung zu ermöglichen sein.

Ebenso wichtig, wie für die Aufführung selbst, müßte, meinem Erachten nach, nun aber der Erfolg einer solchen Aufführung hinsichtlich ihres Eindruckes auf das Publikum sein. — Bisher gewohnt, als Glied des stehenden Opernpublikums einer Stadt in den höchst bedenklichen Vorführungen dieses zweideutigen Kunstgenres eine gedankenlose Zerstreuung zu suchen, und dasjenige, was ihm diesen Dienst nicht leistete, anforderungsvoll zurückzuweisen, würde der Zuhörer unserer Festaufführung plötzlich in ein ganz anderes Verhältnis zu dem ihm Gebotenen treten. Klar und bestimmt davon unterrichtet, was es sich diesmal und hier zu erwarten habe, würde unser Publikum aus von näher und ferner her öffentlich Eingeladenen bestehen, welche nach dem gastlichen Ort der Aufführung reisen und hier zusammenkommen, eben um den Eindruck unserer Aufführung zu empfangen. Im vollen Sommer wäre für jeden dieser Besuch zugleich mit einem erfrischenden Ausfluge verbunden, auf welchem er, mit Recht, zunächst sich von den Sorgen seiner Alltagsgeschäfte zu zerstreuen suchen soll. Statt daß er, wie sonst, nach mühsam am Kontor, am Bureau, im Arbeitskabinett oder in sonst welcher Berufstätigkeit, hingequältem Tage, des Abends die einseitig angespannten Geisteskräfte wie aus ihrem Krampfe loszulassen, nämlich sich zu zerstreuen sucht, und deshalb, je nach Geschmack, eben oberflächliche Unterhaltung ihm wohltätig dünken muß, wird er diesmal sich am Tage zerstreuen, um nun, bei eintretender Dämmerung, sich zu sammeln: und das Zeichen zum Beginn der Festaufführung wird ihn hierzu einladen. So, mit frischen, leicht anzuregenden Kräften, wird ihn der erste mystische Klang des unsichtbaren Orchesters zu der Andacht stimmen, ohne die kein wirklicher Kunsteindruck möglich ist. In seinem eigenen Begehren erfaßt, wird er willig folgen, und schnell wird ihm ein Verständnis aufgehen, welches ihm bisher fremd bleiben, ja unmöglich sein mußte. Da, wo er sonst mit ermüdetem Hirn, zerstreuungssüchtig angelangt, neue Anspannung, und somit schmerzliche Überspannung finden mußte, wo er deshalb bald über Länge, bald über zu großen Ernst, und endlich völlige Unverständlichkeit zu klagen hatte, wird er jetzt zu dem wohltätigen Gefühle der leichten Tätigkeit eines bisher

ungekannten Auffassungsvermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllt und ihm das Licht entzündet, in welchem er deutlich Dinge gewahrt, von denen er zuvor keine Ahnung hatte. — Da wir hier zu einem Feste versammelt sind, und dieses heute ein Bühnenfest, nicht ein Eß- oder Trink-Fest ist, so könnte außerdem, wie dort Musik und Rede zur Stärkung der Eß- und Trinklust in Pausen verwendet werden, diesmal in den leicht zu verlängernden Zwischenakten jede mögliche Erfrischung, wie ich annehme — in sommerlich freier Abendluft, füglich mit zur Ökonomie der Geistestätigkeits-Entwickelung verwendet werden. --

Bezeichnete ich hiermit im wesentlichen das Charakteristische des Unterschiedes der von mir gemeinten Festaufführung von den gewöhnlichen großstädtischen Opernaufführungen, und konnte ich flüchtig die überraschenden Vorteile der von mir geforderten Veranstaltungen für das auszeichnende Gelingen dieser Aufführung nachweisen, so gestatte ich mir aber noch diejenigen Wirkungen auf das Allgemeine, und auf die musikalisch-theatralische Kunst im besonderen, anzudeuten, welche unausbleiblich aus solchen Aufführungen sich ergeben würden.

Wenn Faust das „im Anfang war das Wort" des Evangelisten schließlich als „im Anfang war die Tat" festgestellt wissen will, so scheint die gültige Lösung eines Kunstproblems einzig nur auf diesem Wege der Tat zu ermitteln zu sein. Den Eindruck eines Bühnenfestspieles in der von mir bezeichneten Aufführungsweise können wir nicht hoch genug anschlagen, wenn wir vergleichsweise von bereits erlebten Wirkungen anderer ausgezeichneter Leistungen weiterschließen. Es ist mir selbst oft die Versicherung gegeben worden, daß z. B. die Anhörung einer vorzüglichen Aufführung meines „Lohengrin" eine gänzliche Umkehr des Geschmackes und der Neigung in einzelnen hervorgerufen habe, und gewiß ist es, daß der kunstsinnige damalige Direktor des Wiener Hofoperntheaters, der nur mit großer Beschwerde die Aufführung dieser Oper ermöglicht hatte, durch den glücklichen Erfolg derselben sich nun ermutigt sah, ernstere und inhaltvollere Werke des Operngenres, welche bereits längst vor dem verweichlichten Geschmacke des Publikums verschwunden waren, mit Aussicht auf Erfolg wieder vorzuführen. — Wollen wir nun aber in der Schätzung jener beabsichtigten

Wirkung (welche ich mir hier durchaus nur als der Vorzüglichkeit und Korrektheit der Aufführung zugeschrieben denke) uns für jetzt nicht in das Weite verlieren, so fassen wir dagegen nur dieses eine in das Auge, welcher Art die Stimmung und das Urteil, den früher gewohnten Leistungen gegenüber, nun bei den wieder zurückkehrenden Künstlern, sowie den sie begleitenden Zuhörern, sein werden. Bin ich im ganzen auch nicht geneigt, mir zu große Erwartungen von der Andauer ungewöhnlich erregter Stimmungen zu machen, so dürfte doch aber wohl mit Sicherheit anzunehmen sein, daß unsere Darsteller nun nicht ganz wieder in das Geleis ihrer vorigen Gewohnheiten zurückfallen könnten, und dies um so weniger, wenn sie ihre außergewöhnlichen Leistungen auch außergewöhnlich aufgenommen sahen, und wenn wir überhaupt die Annahme festhalten, daß wir uns eben bloß die wirklich strebsamen Talente, denen gerade nur die fördernde Übung und Richtung fehlte, auswählten. Aber wir müssen auch annehmen, daß unseren Festaufführungen die artistischen Vorstände, und viele Künstler selbst, der übrigen deutschen Theater, schon aus bloßer Neugierde, beiwohnten. Alle sahen und hörten nun einmal mit Augen und Ohren, was durch irgendwelche Demonstration ihnen nie deutlich zu machen sein würde; sie empfingen unmittelbar den Eindruck einer szenischen Darstellung, in welcher Musik und poetische Handlung, in allen kleinsten Teilen zu einem einheitlichen Ganzen geworden waren. Und eben hiervon erfuhren sie auch die Wirkung auf das Publikum, wie auf sich selbst. Unmöglich könnte diese Erfahrung für ihre weiteren eigenen Leistungen gänzlich ohne Einfluß bleiben. Wahrscheinlich würde man hier und dort, namentlich auf den reicher ausgestatteten Theatern, zu dem Versuche schreiten, anfänglich Teile, endlich das Ganze jener Aufführungen nun bei sich zu wiederholen: selbst die unvollkommenere Reproduktion würde jetzt, mit dem bei jenen großen Originalaufführungen erlangten Verständnisse, sich äußerst vorteilhaft vor den sonst üblichen Leistungen der gleichen Theater auszeichnen. Schon hieraus könnten sich die Ansätze zu einem wirklich deutschen Stil für musikalisch-dramatische Aufführungen bilden, von denen gegenwärtig noch keine Spur vorhanden ist.

Diese glücklichen, anfänglich aber doch wohl nur noch schwächlichen, oft vielleicht verwirrten und unklaren Wirkungen

zu kräftigen und vor allmählichem gänzlichem Verlöschen zu behüten, wäre dann das sicherste Mittel, Wiederholungen der großen Originalaufführungen selbst zu veranstalten. Sie müßten zunächst, je nach Umständen, ein-, zwei- oder auch dreijährig etwa wiederholt werden, und die ausschlaggebende Veranlassung hierzu würde sein, wenn ein neues Originalwerk ähnlichen Stiles, oder überhaupt der Auszeichnung solcher Aufführung wert erscheinend, geschaffen worden wäre. — Hiermit hinge demnach eine Preisausschreibung für das beste musikalisch-dramatische Werk zusammen, und der Preis würde in nichts anderem bestehen, als in der Bestimmung zu der auszeichnenden Aufführung an den Festtagen. Die Form des Werkes würde die jedesmalige Norm der Aufführung bestimmen: ein Werk, welches an einem Abende allein aufgeführt werden kann, würde, seiner geringeren Darstellungskosten wegen, etwa für jährlich wiederkehrende Feste genügen, während ausgedehntere, wie mein gegenwärtiges Bühnenfestspiel, für seltener wiederkehrende Perioden bestimmt blieben.

Die deutsche Nation rühmt sich so viel Ernst, Tiefe und Ursprünglichkeit nach, daß ihr nach dieser einen Seite hin, wo sie, wie eben in Musik und Poesie, sich wirklich an die Spitze des europäischen Völkerreigens gestellt hat, nur eine formgebende Institution zu geben nötig erscheint, um zu erkennen, ob sie wirklich jenen Ruhm verdiene. Eine Institution, wie ich sie für die Pflege der bezeichneten Musikaufführungen im Sinne habe, wäre aber an sich schon vollkommen dem deutschen Wesen entsprechend, welches sich gern in seine Bestandteile scheidet, um den Genuß der Wiedervereinigung sich als Hochgefühl seiner selbst periodisch zu verschaffen. Besser als unfruchtbare, gänzlich undeutsche akademische Institutionen, könnte sie mit allem Bestehenden füglich Hand in Hand gehen; aus den besten Kräften desselben würde sie sich eben nur ernähren, um diese Kräfte selbst andauernd zu veredeln und zu wahrem Selbstgefühle zu stählen.

Endlich aber hätten wir so die Aussicht, das Eigentümlichste und Gelungenste des deutschen Geistes jährlich in einem — wenn möglich — neuen Werke besonderer, uns wesentlich angehörender Gattung, hervorgebracht zu sehen; und endlich träte so der Zeitpunkt ein, wo, wenigstens in einem höchst bedeutungsvollen Kunstzweige, der Deutsche dadurch anfinge

national zu sein, daß er zunächst original würde, — ein Vorzug, den leider der Italiener und Franzose längst vor ihm voraus hat. —

Ein so bedeutendes und erfolgreiches Ergebnis habe ich fürwahr im Auge, wenn ich zunächst an die Beschaffung der Mittel zu einer ersten Aufführung des vorliegenden „Bühnenfestspiels" denke. Da ich Erfahrung und Fähigkeit genug besitze, um den artistischen Teil einer solchen Aufführung zum Gelingen zu bringen, so könnte es sich nur um die Beschaffung der materiellen Mittel dazu handeln.

Mir stellen sich zwei Wege dar.

Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen, zunächst zur Aufbringung der für eine erste Aufführung meines Werkes nötigen Geldmittel. — Bedenke ich, wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren, so habe ich nicht den Mut, von einem hierfür zu erlassenden Aufrufe mir Erfolg zu versprechen.

Sehr leicht fiele es dagegen einem deutschen Fürsten, der hierfür keinen neuen Satz auf seinem Budget zu beschaffen, sondern einfach nur denjenigen zu verwenden hätte, welchen er bisher zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunstinstitutes, seines, den Musiksinn der Deutschen so tief bloßstellenden und verderbenden Operntheaters bestimmte. Wenn in seiner Residenz die allabendlichen Theaterbesucher durchaus das zerstreuende Labsal einer modernen Opernaufführung sich fortzuerhalten verlangten, so würde der von mir gedachte Fürst gern ihnen diese Unterhaltung zu lassen haben, nur nicht für seine Rechnung: denn alles möge er glauben bisher durch seine der Oper zugewandte Munifizenz patronisiert zu haben, nur weder die Musik noch das Drama, sondern eben die allen deutschen Sinn für Musik wie Drama gröblich beleidigende — Oper.

Nachdem ich ihm dagegen gezeigt habe, welcher ganz ungemeine Einfluß auf die Moralität eines bisher uns herabwürdigenden Kunstgenres, welche Schöpfung eigentümlichster deutscher Art ihm hierdurch ermöglicht werden müßte, würde er von seinem jährlichen Budget nur die auf Unterhaltung der Oper in seiner Residenz verwandte Summe beiseite legen und sie, wenn ausreichend, zu alljährlichen, wenn nicht, sie kombinierend, zu zwei- oder dreijährig sich wiederholenden Festaufführungen

der bezeichneten Art bestimmen und somit eine Stiftung gründen, die ihm einen unberechenbaren Einfluß auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwickelung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müßte. —

Wird dieser Fürst sich finden? —

„Im Anfang war die Tat."

In Erwartung dieser Tat fühlt der Autor sich gedrungen, auf einen Anfang durch das „Wort", und zwar recht eigentlich durch das Wort, ohne Ton, ja ohne Klang, eben nur das durch Typen hervorgebrachte Wort zu denken, indem er sich entschließt, sein Gedicht, als solches, dem größeren Publikum zu übergeben. Gerate ich hiermit allerdings in Widerspruch mit meinem früheren Wunsche, nur das vollendete Ganze, wozu die Musik und die szenische Aufführung eben unerläßlich, vorzuführen, so bekenne ich gern, durch Geduld und Erwartung endlich ermüdet zu sein. Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspiels zu erleben: darf ich ja kaum hoffen, noch Muße und Lust zur Vollendung der musikalischen Komposition zu finden. Somit übergebe ich wirklich ein bloßes dramatisches Gedicht, ein poetisches Literaturprodukt der bücherlesenden Öffentlichkeit. Schon von dieser es beachtet zu sehen, dürfte mir nicht leicht fallen, da es keinen eigentlichen Markt hat. Der Literat legt den „Operntext" beiseite, weil er nur den Musiker angehe; der Musiker, weil er nicht begreift, wie dieser Operntext komponiert werden solle. Das eigentliche Publikum, das sich so gern und willig für mich entschied, verlangt die „Tat".

Die steht leider nicht in meiner Macht!

Wien, 1862.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

